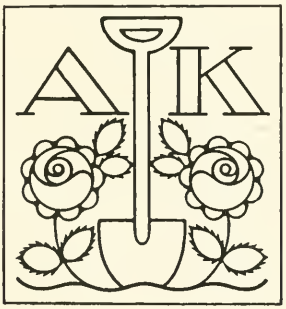
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
ALEXANDER KOCH

BAND XLVIII

APRIL 1921–SEPTEMBER 1921.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

N
3
I4
Bd 48

OH. CONR. HERMERTSCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XLVIII

April 1921—September 1921.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Greco als Erlebnis. Von Prof. Hugo Kehrer —München	3—8
Formel und Ausdruck. Von W. M.	18—22
Arnold Rönnebeck—Berlin. Von Theodor Däubler—Berlin	25—27
Über Ferdinand Staeger. Von Dr. Georg Jacob Wolf—München	31—33
Ein neues Werk von Lucian Bernhard. Von Dr. Max Osborn	37—48
Die Baukunst der nahen Zukunft. Von Wilhelm Michel	52—63
Von Gewandmustern und Kleiderornamenten. Von Graf von Hardenberg	63
Vom geheimnisvollen »Es«. Von Karl Heckel—Schöngeising	64—69
Kunstschulreform und Künstler	74—79
Puppen als Zimmerschmuck. Von Hans Schiehelhuth—Darmstadt	84—86
★	
Künstlerische Kultur im photographischen Kinderbildnis. Von Dr. W. Warstat	89—100
Zur Kunst-Erörterung des Augenblicks. Von Wilhelm Michel	103—109
Geistige Form. Von Adolf Hauert—Magdeburg	111—119
Figuren von Erich Mayer Fassold. Von Dr. Hans Karlinger—München	123—124
Das Visionäre im Kunstwerk. Von Heinrich Ritter	125—128
Karl Ernst Osthaus †	128
Aus dem Inhalt eines Ehrenschreins	131—132
Talent und Genie. Von Universitätsprofessor Dr. Emil Utitz—Rostock	137—151
Die Kunst — Ein Spiel. Von Willy Frank	157
★	
Reinhold Ewald. Von Alfred Wolters	161—173
Die Münchener Werkbund-Tagung Mai 1921. Von Kurt Pfister	175
Der Schaffende und sein Kritiker. Von M.	175—176
Bildnis-Photographien von Hugo Erfurth. Von Dr. Hans Wolff	177—178
Viktor Lurje—Wien. Von L. Steinmetz	185—187
Vom künstlerischen Können. Von Eduard von Bendemann	188—195
Handwerkliche Kunst	199—200
Holzschnitzen. Von Th. A. Winde	200
Bemerkungen zum neuen Kunsthandwerk. Von Heinrich Ritter	203
Grabzeichen-Wettbewerb. Von Wilhelm Heilig—Darmstadt	207—208
Die Kunst in der Schule. Von Heinrich Ritter	209—211
★	
Der Münchener Impressionismus und der Maler Julius Hüther. Von Kurt Pfister—München	215—216
Der Maler Fritz Hoffmann. Von Oskar Maria Graf—München	225—228
Ernesto de Fiori. Von Dr. Joachim Kirchner—Berlin	233—241
Wir und die Exoten. Von W. Frank	241
Medaillen und Plaketten	243
Arbeiten von Friedrich Schmid-Riegel	245
Geschliffenes und bemaltes Glas	248
Porzellan-Arbeiten von Walter Buhe. Von Dr. Max Osborn—Berlin	250—252
Artur Volkmann. (Zum 70. Geburtstag.) Von Kuno Graf von Hardenberg	253
Bronze-Plastik	254
Zu den Arbeiten von Ernst May. Von Dr. Werner Lindner—Berlin	257—260
Der Plakat-Wettbewerb der »Deutschen Gewerbeschau« München 1922	261
Die »Große Berliner«. Von Dr. Max Osborn	262—263
Münchener Glaspalast 1921. Von Kurt Pfister—München	263—264
★	
Über Zeit, Kunst und Paul Thesing. Von Wilhelm Michel	267—274
Sommer-Ausstellung der Künstler-Vereinigung Dresden 1921. Von Richard Stiller —Dresden	277—282

Seite

Sein und Gebärde. Von W. Frank . . 282—284
Die Neue Pinakothek in München. Von Kurt Pfister—München . . . . . 287—293
Zur Verwertung der Kunstgeschichte. Von W. M. . . . . 293—294
Vom künstlerischen Schaffen. Von Dr. Walter Georgi—Berlin . . . . . 297—303
Die Arbeiter-Kolonie in Ortmann. Von Dr. Josef Frank . . . . . 307—310
Textile Arbeiten der Hamburger Kunstgewerbeschule. Von Alfred Rohde . . 313—318
Kunst und Wirtschaft . . . . . 319—320
Von der Nadelkunst. Von H. Muth . . 322
Zierstücke und Ringe von Carl Berthold . 324
Kunstverständnis. Von Maria von Bunsen—Berlin . . . . . 325—326

★

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Anhänger S. 176, 244, 328; Ankleidespiegel S. 79; Ankleidezimmer S. 64—65, 73, 75; Aschenurne S. 208—209; Badezimmer S. 76; Bildnis-Photographien S. 88—120, 130, 176—184, 300, 301, 304; Boudoir S. 66—67; Bronze-Kassette S. 192; Brunnen S. 206, 211; Büfett S. 55; Bucheinbände S. 321; Decken S. 133, 134, 318—319; Dose S. 199; Edelmetallarbeiten S. 156—158, 244, 245, 246—247, 320, 326—327; Ehrenschrein S 131; Einbände S. 323; Frisiertisch S. 82; Gemälde S. 2—22, 160—174, 214—222, 224—230, 266—299, 302, 303; Glasschalen und -Dosen S. 248—249; Grabmäler und Gedenksteine S. 207, 210, 211, 212; Herrenzimmer S. 59, 61, 62; Holzschnitzerei S. 201, 202; Intarsienarbeiten S. 185—198; Kachelofen S. 204; Kaminanlagen S. 36, 46, 58, 67, 70—71; Kassetten S. 188—192; Kästchen in Silber S. 245; Kinder-Bildnisse S. 88—120; Klöppelarbeiten S. 316—318; Lederarbeiten S. 264; Leuchter S. 246—247, 254; Medaillen und Plaketten S. 156, 157, 158, 242—243; Musikzimmer S. 49; Nachtschränkchen S. 81; Perlmutterdose S. 199; Photographien S. 88—120, 130, 176—184, 300, 301, 304; Plakat S. 261; Plastik, figürliche S. 24—28, 122—128, 132, 184, 193, 232—240, 254, 284; Porzellan, bemalt S. 250—252; Puppen S. 84—85; Ringe S. 327; Schlafzimmer S. 77, 79, 81, 82— 83; Schränke S. 57, 61, 62, 64—65, 74, 82—83, 194, 196; Schreibtisch S. 62; Siedlungsbauten S. 256—260, 306—310; Silberschrank S. 57; Sofa S. 69; Speisezimmer S. 50—53, 56—57, 58; Stickereien und Spitzen S. 86, 133, 316—317; Tafelschmuck S. 320; Tischlampen S. 246—247; Treppenhäuser S. 38—39, 40; Tüllarbeiten S. 86, 134, 319; Vasen S. 246, 248, 322; Wandleuchter S. 80; Warenzeichen und Fabrikmarken S. 324; Webereien S. 312—315; Wohnzimmer S. 42—43, 46—47; Wohnräume in Siedlungsbauten S. 308—310; Zeichnungen und Radierungen S. 30—34, 136—155; Zierblume S. 156.

★

SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

Seite

Gemälde »Das Begräbnis des Grafen von Orgaz«. von Greco 2
Gemälde »Kreuzigung«. Von Greco 12
Gemälde »Die Auferstehung«. Von Greco . . 13
»Kamin im Boudoir«. Von Lucian Bernhard . 36
»Wohnzimmer im Hause M. in Berlin«. Von Lucian Bernhard 42
»Wohnzimmer mit Blick ins Musikzimmer«. Von Lucian Bernhard 43
»Haus M. in Berlin. Blick ins Speisezimmer«. Von Lucian Bernhard 53
»Haus M. in Berlin. Herrenzimmer«. Von Lucian Bernhard 59
»Bettwand des Schlafzimmers«. Von Lucian Bernhard 77
»Kleine Bayerin«. Von Dr. Henry Buergel Goodwin—Stockholm 88
»Kinder-Bildnis«. Von Erna Lendvai-Dircksen . 97
»Kinder-Bildnis«. Von Hugo Erfurth—Dresden 115
Bildnis-Aufnahme »Alexander Koch«. Von Karl Schenker—Berlin 130
Aquarell. Von Richard Seewald—München . . 136
Aquarell »Landschaft«. Von Josef Eberz . . 141
Gemälde »Mutter und Kind«. Von Reinhold Ewald—Hanau 160
Bildnis-Aufnahme »Käthe Kollwitz«. Von Hugo Erfurth—Dresden 176
Terrakotta-Gruppe »Grazien«. Von Viktor Lurje—Wien 184
Gemälde »Am Badesteg«. Von Julius Hüther . 214
Plastik »Frau II«. Von Ernesto de Fiori . . 232
Gemälde »Son Fortuny-Mallorca«. Von Paul Thesing—Darmstadt 266
Gemälde »Mädchen mit Papagei«. Von Oskar Kokoschka—Dresden 275
Gemälde »Bildnis der Gattin des Künstlers«. Von J. G. Edlinger 286
Gemälde »Durchgehendes Pferd«. Von Gustave Courbet 295

* *
*

Namen-Verzeichnis.

Seite

Baruch, Lili—Berlin 117
Bauer, K.—Karlsruhe 103
Bayerl, B.—Zwiesel . . . . . 248—249
Behncke, Fr.—Hamburg 313
Behrmann, Adolf—Berlin 323
Bendemann, Eduard von—Säckingen . . . 188—195
Bernhard, Lucian—Berlin . . . . . 36—83
Bernstein, Thea—Berlin 99, 108
Berthold, Carl—Hanau . . . . . 156, 324—325
Binder, Alex—Berlin 91, 101, 102
Breuhaus, Fritz Aug.—Köln 154
Brinckmann, Maria—Hamburg . . . . . 312—315
Buhe, Walter—Berlin . . . . . 250—252
Bunsen, Marie von—Berlin . . . . . 325—326
Claussen, Auguste—Altona 106
Constable, John 299
Corot, Baptiste Jean 287
Courbet, Gustave 295
Däubler, Theodor—Berlin . . . . . 25—27
Dietze, Ernst Richard 291
D'Ora—Wien 92, 100, 103
Eberz, Josef—München 141
Edlinger, J. G. 286
Egger-Lienz, Prof.—Bozen 146
Elster, Robert—Berlin 206, 211, 212
Enders, Ludwig—Offenbach 152
Engelmann, Prof. Richard—Weimar . . . 148
Erfurth, Hugo—Dresden . . . . . 115, 176—184
Eschle, Max—München 261
Ewald, Reinhold—Hanau . . . . . 160—174
Ferber, Willibald—München 151
Fiori, Ernesto de . . . . . 232—240
Fraaß, Erich—Dresden 283
Frank, Dr. Josef—Wien . . . . . 306—310
Frank, Willy . . . 157, 241, 282—283, 307—310
Geiger, Willi—München 145
Georgi, Dr. Walter—Berlin . . . . . 297—303
Gies, Ludwig—Berlin . . . . . 157—158
Goodwin, Henry Buergel—Stockholm 88—89, 94, 113
Graf, Oskar Maria—München . . . . . 225—228
Greco . . . . . 2—22
Gußmann, Prof. Otto—Dresden 279
Habicht, Well—Darmstadt 132
Hagen, Theodor . . . . . 129—230
Hamspohn, Hedwig—Frankfurt a. M. . . 254
Hardenberg, Kuno Graf von—Darmstadt . 63, 253
Hauert, Adolf—Magdeburg . . . . . 111—119
Heckel, Karl—Schöngeising . . . . . 64—69
Hegenbarth, Emanuel—Dresden 283
Heilig, Wilhelm—Darmstadt . . . . . 207—208

Seite

Helms, Paul—Hamburg . . . . . 312, 314—318
Heß, Carry u. Nini—Frankfurt 112
Hofer, Karl—Berlin 282
Hoffmann, Fritz . . . . . 224—228
Horn, Hugo—Triest 120
Hübner, Paul H.—Freiburg 86
Hübner, Ulrich—Berlin 138
Hüther, Julius—München . . . . . 214—222
Jende, R.—Berlin 212
Karlinger, Dr. Hans—München . . . . 123—124
Kasimir, Luigi—Wien 139
Kehrer, Prof. Hugo—München . . . . 3—8
Keller, Albert von 292
Kesseler, Alfred—Crefeld 113
Kirchner, Dr. Joachim—Berlin . . . . . 233—241
Kobell, Ferdinand 289
Koch, Hofrat Alexander 130
Koch, Erna—Darmstadt . . . . . 110—111, 113
Koch, Josef Anton 298
Kokoschka, Oskar—Dresden 276
Kornowski, B.—Landsberg 328
Kozma, Lajos—Budapest 153
Lange, Arthur—Dresden 284
Lenbach 293
Lendvai-Dircksen, Erna—Berlin 96-97, 104-105, 114, 119
Lindner, Dr. Werner—Berlin . . . . . 257—260
Lörcher, Prof. A.—Stuttgart 156
Lurje, Viktor—Wien . . . . . 184—198
May, Ernst—Breslau . . . . . 256—260
Mayer Fassold, Erich—München . . . . 122—128
Menzel, Adolf von 302
Meßner, J.—Wien 107
Michel, Wilhelm—Darmstadt 52—63, 103—109, 267—274, 293—294
Müller, H.—Berlin . . . . . 207—211
Müller, Karl—Frankfurt 90, 101
Muth, Hannah 322
Nauen, Heinrich—Brüggen (Rheinl.) . . . 277
Niestle, Henry—Dachau 93
Olivier, Fr. 294
Orlik, Prof. Emil—Berlin 137
Osborn, Dr. Max—Berlin 37—48, 250—252, 262—263
Peche, Dagobert—Wien . . . . . 264, 319—320
Pfister, Kurt—München 175, 215—216, 263—264, 287—293
Pullich, Karl—Stuttgart 155
Quaglio, Lorenzo 303
Raßmus, Margarete—Greifswald 102
Rayski, F. von 297
Richter, E.—Berlin . . . . . 207—211

	Seite
Richter, Ludwig	290
Ritter, Heinrich	125—128, 203, 209—211
Rönnebeck, Arnold—Berlin	24—28
Roeper, Margarete—Rostock	95, 102
Rößler, Prof. Paul—Dresden	280
Rohde, Alfred—Hamburg	313—318
Rottmann, Karl	288
Schaschl, Reni—Wien	326
Schenker, Karl—Berlin	118, 130
Schiebelhuth, Hans—Darmstadt	84—86
Schmid-Riegel, Friedrich—Nürnberg	244—247
Schneider, Prof. Sascha—Dresden	147
Schollmeyer, Cathrin—Berlin	242—243
Schwind, Moritz von	301
Seewald, Richard—München	136
Sichart, Emma von—München	84—85
Spitzweg, Karl	291
Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg	312—318
Staeger, Ferdinand—München	30—34
Steinmetz, Ludwig—Wien	185—187
Sterl, Prof. Robert—Berlin	149, 278
Stüller, Richard—Dresden	277—282
Straumer, Prof. Heinrich—Berlin	143
Strnad, Prof. Dr. Oskar—Wien	144
Stüber, O.—Hamburg	176
Theiner-Kopetzky, Marianne—Prag	133
Thesing, Paul—Darmstadt	266—274
Thoma, Prof. Hans—Karlsruhe	154
Utitz, Prof. Dr. Emil—Rostock	137—151
Wackerle, Prof. Josef—München	140, 201—202
Waldmüller, Ferdinand G.	300
Warstat, Dr. W.—Stettin	89—100
Weber, Hofrat Horst—Leipzig	155
Weiße, Franz—Hamburg	321
Weiß, Hugo—Budapest	120
Wiener Werkstätte—Wien	184—198, 264, 324
Wilbrand, Elisabeth—Köln	109
Wolf, Dr. Georg Jakob—München	31—33
Wolff, Dr. Hans—Dresden	177—178
Wolters, Dr. Alfred—Frankfurt	161—173
Zschorsch, Gertrud—Hamburg	316—318
Zweybrück-Prochaska, Emmy	134

W. KAMPMANN—BERLIN. »EXLIBRIS«

»HEILIGE MAGDALENA« SAMMLUNG ZULOAGA-PARIS.

AUS: MAURICE BARRÈS »DER GRECO« GEORG MÜLLER VERLAG A.-G. MÜNCHEN.

der Höhe seines dramatischen Schaffens gemalt. — Von Anfang an steuerte er nach zwei Zielen, einmal die Fläche, nicht die Tiefe malerisch zu entwickeln und dann nicht die Natur, sondern aus dem Erlebnis heraus zu schaffen. Das will sagen, Greco war kein Naturalist, auch kein Realist, sondern fühlte den Ursprung seiner Kunst in der Empfindung, und in der Erweckung der Seele liegt die Größe seines Stils begründet. Greco lehrt uns, daß man die Kunst nicht durch die Natur sehen dürfe, der Kunst vielmehr sich zu unterwerfen habe, damit sie uns Natur sehen lasse.

Was dieser Gottesgläubige in Toledo gestaltet, hat er im Hinblick auf das Ewige gestaltet. Er hat mit den Mitteln der Malerei, mit Punkt, Linie, Fläche, Form und Farbe seine Welt als Symbol der göttlichen dargestellt. Die Figuren bannt er auf die Fläche, vom irdischen Raum befreit er sie, und wo er die Figuren ganz zu bringen hat, läßt er wenigstens die Füße weg. Er wählt das Schema der Halbfigur und läßt uns im Unklaren, wo man sich den Schauplatz der Handlung zu denken habe. Und wie der Mensch auf dieser Welt keine bleibende Statt besitzt, so sind auch Grecos Formen nicht bleibend, nicht fixiert. Das Licht geht über sie hinweg, alles ist im Flusse, scheint zu phosphoreszieren. Nur in der Bewegung, nicht in der Konfiguration liegt die Wirkung seines Stils. Im Unwirklichen, Unirdischen geht alles vor sich. Das sind Beobachtungen, die man freilich nur in glücklichen Stunden vor Originalen machen kann. Zwar gehört die weitaus größte Zahl seiner Schöpfungen Spanien an, doch gibt es auch in Deutschland erlesene Proben von seiner Hand.

Mit dem „Espolio de las vestiduras", der „Kleiderausziehung Christi auf dem Kalvarienberg", öffneten sich ihm die Pforten der Kathedrale von Toledo. In diesem Werke erkennt man, daß Greco jünger als Tintoretto und Barroccio war und ihren Stil potenziert hat, ohne dabei seine Selbständigkeit zu verlieren. Die alte Pinakothek besitzt die späteste Fassung dieses Themas (Abb. S. 9). Greco übersetzt im Gegensatz zu Tintoretto gleich alles in die Fläche, das Licht zuckt auf, und die Figuren um Christus herum, drohend-unheimlich, erzeugen den Eindruck unbestimmter Vielheit. Manche

GRECO.
»HEILIGER
FRANZISKUS«
MADRID.

AUS: MAURICE BARRÈS »DER GRECO« GEORG MÜLLER VERLAG A.-G. MÜNCHEN.

mag das Drei-Frauen-Motiv im Vordergrunde stören. Wo sind die Füße, und auf welchem Plane stehen sie? Das Geheimnis gehört zum Stile Grecos.

Ähnliche Absichten verfolgt er im „Christus am Kreuze" (Louvre). Zwei Halbformen unten, die beiden Stifter und eine Ganzform in der Mitte, Christus. Er schwebt am Kreuze, mitten in den Wolken, raumlos. Daß er noch lebt, am Pfahle triumphiert, ist ein byzantinischer Nachklang. Mit verklärten Augen schaut er in das Jenseits hinein: auf diese Blickbahn hin, oberhalb des linken, längeren Kreuzbalkens ist das Bild komponiert. Darum ist der Körper in fast gotischem Schwunge nach links gebogen, weicht selbst der Kreuzstamm dorthin aus, und stürmen mit gewaltigen Rhythmen die Wolken vom Rande heran, um sich oben zu treffen: hier aber scheuen sie zurück, machen Halt, damit der Blick freie Bahn habe.

Nirgendwo in der italienischen Kunst ist dies Thema ähnlich behandelt worden. Greco hat sich selbst gefunden, der Boden Toledos hat ihm den Stil gegeben. Dieser Grieche erscheint uns wie ein Mensch, der von außen stehend das spanische Wesen objektiv beurteilt und es so schildert, wie es nie ein spanischer Maler vermocht hat.

Man betrachte daraufhin „Die Bestattung des Grafen von Orgáz" in der Thomaskirche von Toledo (Abb. S. 2). Wie eine Versammlung wiedererwachter Toter muten diese Ritter an, als ob sie alle schon einmal bestattet worden und zu dieser Feierlichkeit auferstanden seien. Keine innere Erschütterung, nur Gefaßtheit und sanfte Trauer, kein Erstaunen selbst bei denen, die sehen und hören, was sich oben zuträgt. Was geschieht, entspricht dem Standesbewußtsein der Ritter, die die Beschützer der Kirche sind, und Kirche bedeutet ihnen Kultur und Frömmigkeit. Darum wird es als selbstverständlich empfunden, daß die Heiligen und Johannes und Maria als Fürbitter zur Stelle sind, wenn einer von ihnen stirbt. Ganz durchsichtig, durchscheinend, durchschimmernd hat Greco diese Figuren gemalt. Wie durch bunte Glasfenster blickt man auf diese vergeistigten Körper, die wenigen Fackeln bringen nicht die Helle, der ganze Raum strahlt, es strahlen die Gesichter. Leicht wie Taubenflügel flattern die Hände vor

GRECO
»HL. PETRUS
BETEND«
SAMMLUNG
HEILBUTH-
KOPENHAGEN

dem Dunkel der ritterlichen Kleidung. Greco hat in diesem Bilde die Geschichte des spanischen Geistes geschrieben, die Welt des 17. Jahrhunderts liegt in diesem Rahmen, zwischen links und rechts, zwischen unten und oben. Und wie er die Menschen auffaßt, über Licht und Farbe denkt, alles ist schon hier gesagt.

Rein aus dem Erlebnis heraus sind seine Heiligen entstanden. Malt er den Apokalyptiker Johannes, so bringt er zugleich das Bekenntnis des eigenen Lebens, den leidenschaftlichen Aufschrei aus Not und Qual und das sehnsüchtige Drängen nach dem ewigen Lichte. Seine Mönche haben das Wunderbare einer machtvollen Augenblicksvision, sie durchbrechen die Sphäre der Erscheinung und führen uns in die Tiefe des Ursprungs zurück. Wie die russischen Heiligen, so verneinen auch die spanischen das Leben schlechthin. Grecos „Franz von Assisi" flieht die sinnliche Welt, die unermeßliche Einsamkeit sucht er auf, entrückt ist er aller Erdenlast und Erdenschwere, und nur so empfindet er das in der Entsagung liegende Glück der Weltüberwindung. Seine Heiligen stellen ein neues Menschentum dar, und darum gibt Greco ihnen jene Proportion, die weit über das übliche Maß hinausgeht (Abb. S. 8 und S. 17 Verkündigung Marias, Laokoon). Er treibt die Figuren in die Höhe und läßt sie in die Wolken ragen.

Was in seiner Seele gährt und tobt, ringt nach Form und Ausdruck, glüht in der Farbe auf, es flimmert und flirrt über die Fläche, und die einzelne Form ist zu völliger Unselbständigkeit entwertet (Abb. S. 13 Auferstehung Christi). Er arbeitet auf das Zufällige der Erscheinung hin, auf die bloß optische Wirkung, und seine Bilder sind durch reiche Farbengebung zitterig gemacht. Er bringt magische Wirkungen zustande und singt Jubellieder auf Rot, Gelb, Blau und Grün. Wie er Krapplack zum Glühen bringt (Espolio) und in dem „Martyrium des Heiligen Mauritius" (Abb. S. 21) Ultramarinblau in nie geahnter Größe aufleuchten läßt! Überall ist bei ihm die Farbe nicht das, was sie ihrer Natur nach sein müßte, nicht

GRECO. »DIE JUNGFRAU MIT DEN APOSTELN« MADRID, PRADO.
PHOT. HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

GRECO. »VERKÜNDIGUNG« MADRID, PRADO.

AUS: HUGO KEHRER »DIE KUNST DES GRECO« III. AUFL. VERLAG HUGO SCHMIDT, MÜNCHEN.

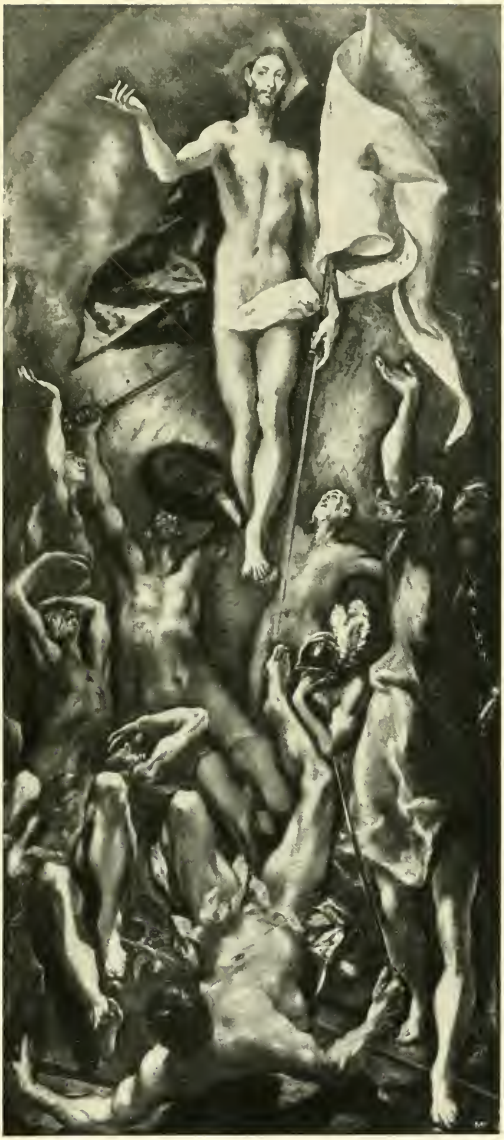
in bestimmt gefaßter Ausdehnung ist sie über die Fläche ausgebreitet. Wie Edelgestein aus feinstem Schliffe leuchtet es auf, oft glaubt man, emporzischende kleine Flämmchen zu sehen, die Irrlichtern gleich ständig vor unseren Augen sich zu verwandeln scheinen. So wie Greco hat niemand im 17. Jahrhundert gemalt, Greco ist seiner Zeit vorausgeeilt. . . . . H. K.

Domenico Theotokopuli, der Greco, ist um das Jahr 1547 in Kreta auf Kandia geboren. 1565 geht er nach Venedig und wird dort Schüler des damals schon 90jährigen Tizians. Auch Tintoretto hat als Lehrer großen Einfluß auf ihn. Um das Jahr 1570 wohnt er in Rom beim Kardinal Alexander Farnese, lernt die Werke Michel Angelos kennen, geht aber bald darauf nach Neapel. 1575 fährt er nach Spanien. Schon im Jahre 1577 wird er in den Akten von Toledo als dort wohnhaft erwähnt. In Toledo starb er auch, am 7. April 1614. Die Hauptwerke Grecos gehören folgenden Jahren an: 1578 „Die Auferstehung Christi", 1580 „Der Martertod des Hl. Mauritius", 1588 „Das Begräbnis des Grafen von Orgaz", 1598 „Der Hl. Joseph", 1600 „Die Verkündigung", 1612 „Laokoon", sowie „Toledo im Gewitter", 1614 „Szenen aus der Apokalypse". Im Nachlaß des Künstlers fanden sich 115 Gemälde, 15 Studien, 150 Zeichnungen und eine Reihe plastischer Arbeiten seiner Hand in Terracotta und Wachs. Auch als Architekt und Schriftsteller trat er hervor. Sein Manuskript über die Malerei ging bedauerlicherweise verloren. . . . . ST.

GRECO. »ENTKLEIDUNG CHRISTI« MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK.
PHOT. HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

GRECO. »CHRISTUS MIT KREUZ« MADRID, PRADO.
PHOT. HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

GRECO. »KREUZIGUNG« MADRID, PRADO.
PHOT: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



GRECO. »DIE AUFERSTEHUNG« MADRID, PRADO.
PHOT: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

GRECO.
»DIE VERTREIBUNG AUS DEM TEMPEL«
LONDON, NAT.-GAL.
PHOTO. HANFSTAENGL.

GRECO. »TOLEDO IM GEWITTER« SAMMLUNG GRÄFIN VON OÑATE.
PHOTOGRAPHIE MORENO-PARIS.

GRECO. »LAOKOON« MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK.
PHOT. HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

GRECO. »HEILIGE FAMILIE« SAMMLUNG ZULOAGA-IN PARIS.

AUS: HUGO KEHRER »DIE KUNST DES GRECO« III. AUFLAGE. VERLAG HUGO SCHMIDT, MÜNCHEN.

FORMEL UND AUSDRUCK.

Alle alte und alle ursprüngliche Kunst, im weiteren Sinn alle Klassik, beruht auf der Vorherrschaft der Formel. Alle neue Kunst beruht auf der Vorherrschaft des Ausdrucks, der Ausprägung der einzelnen Persönlichkeit und ihres Erlebens. In alter Welt ist das Leben und Schaffen vorwiegend bestimmt durch das Gefühl der Einordnung in religiöse und gesellschaftliche Zusammenhänge, in Konventionen und Schicklichkeiten. Daher gießt sich alles Künstlerische dieser Zeiten in feste, starre Gefäße von geheiligter Schicklichkeit, die formelhaft den gesamten geistigen Ausdruck durchwirken. Konvention bestimmt die alte Chorlyrik, die alte Malerei und Plastik, selbst die Gesetzbücher und die Geschichtschreibung. Die Entdeckung dieses starren formelhaften Bestandteils ist recht jung. Er hat noch im 19. Jahrhundert den Forschern erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Denn diese Forschung ging von modernen kunstpsychologischen Voraussetzungen aus, für welche die Kunst vorwiegend Sache der Einzelpersönlichkeit, des Einzelerlebens ist, und so wird der Meister falsch, dunkel, schwer und viel zu einmalig gedeutet. Ein Beispiel. In babylonischen, ägyptischen, israelitischen, griechischen Lebensdarstellungen geschichtlicher Personen fanden sich häufig durchgehende sagenhafte Motive. Z. B. die Ungewißheit der Abstammung, die Aussetzung in einem Schilfkorb, die Auffindung durch eine hochgeborene Frau usw. Auf Grund dieser

GRECO. »FRAU MIT HERMELINPELZ« GRAFTON GALERIE.
PHOTOGR. FRANZ HANFSTAENGL-MÜNCHEN.

GRECO.
»MARTERTOD
DES HEILIGEN
MAURITIUS«
ESCORIAL.

AUS: MAURICE BARRÈS »DER GRECO« GEORG MÜLLER VERLAG A.-G. MÜNCHEN.

sagenhaften Züge glaubte man lange Zeit die betreffenden Persönlichkeiten ebenfalls ins Reich der Sage verweisen zu müssen. Neuerdings erst ward entdeckt, daß diese sagenhaften Bestandteile rein konventionellen Ursprungs sind und eben zum festen Stil höfischer oder heldischer Biographien gehörten. Als weiteres Beispiel diene Pindar. Man hat ihn bis in die neueste Zeit nicht tief und dunkel genug deuten können, weil man alle Elemente seiner Dichtung wie bei einem Dichter der Gegenwart in seiner Erfindung und Begabung, in seinem Ich und Erleben verankert glaubte. 1897 wurde der Hynmiller Ballchylides aufgefunden, der sein Leben lang Pindars Nebenbuhler war. Bei einer Vergleichung Pindars mit Ballchylides*) fällt eine weitgehende Gleichförmigkeit auf: die gleicharchaische Strenge und Steifheit, die feste überlieferte Art des Redeschmucks, der Gedichtgliederung, des Tons der Geschichtenerzählung, der Belehrung und Unterweisung des Volkes durch den Chor. Daraus ergeben sich eine Menge rein formelhafter, gattungsmäßiger Bestandteile und die Rätsel Pindarscher Kunst-Stilart lösen sich, wenn er vorerst einmal der Gattung „Chorlyriker" zugewiesen ist.

Für den antiken, für den romanischen und mit gewissen Vorbehalten für jeden klassischen Dichter gilt die horazische Anweisung „Gemeinsames eigentümlich zu sagen" (proprie communia dicere). Diese Dichter und die Völker, denen sie angehören, haben „eine gemeinsame

*) Diesen Hinweis verdanke ich dem ausgezeichneten Werke von Dornseiff, »Pindars Stil«.

breite Mitte, wo gewissermaßen die seelische Ruhelage der Gesellschaft, das Lebensgefühl der Nation, zum Ausdruck kommt".

In neuer Kunst und Dichtung dagegen bildet die Grundlage des Schaffens die vereinzelte, vereinsamte Persönlichkeit. Das Ich, der eigenwertige und ohne Rücksicht auf soziale Bindung bedeutsame Mensch ist die Entdeckung der Neuzeit und in dieser besonders der Germanen. Die „heilige Schicklichkeit" hat in diesen Zeiten und Zonen ihren Wert eingebüßt. Daher steht die Kunst nicht mehr auf dem Formelhaften, sondern auf dem Ausdrucksmäßigen, und damit hängen zweifellos alle Schwierigkeiten moderner Kunst eng zusammen.

Diese Zusammenhänge erkennen, heißt Blicke tun in sehr viel Not und Elend, heißt aber auch Erringung der Einsicht, daß der Mensch der Gegenwart nicht nur der Kunst, sondern seinem Leben und seinem Glück zuliebe darnach streben muß, in neue, lebendige Fügungen einzugehen, auf die allein sich Menschenwürde und Menschenkraft zu gründen vermag. . . . . W. M.

Ich bin zu dem Glauben gekommen, daß die reine Kunst nicht von Theorien und Meinungen abhängig ist, und wenn man diese ihr vorspannt, sie in den Sumpf gerät —, aber am Schluß des Lebens glaube ich auch, daß alles in der Welt sich von selber wieder reguliert, wie das Wetter so auch die mit dem Menschen geborene Kunst... Auch die Kunst wird aus ihrer Verwirrung wieder rein werden, denn sie wird immer in der Menschheit neu geboren, sie ist des Menschen stiller Trost, den er braucht, sie ist tief und ganz mit seiner Wesensart in den Urtiefen des Daseins verwachsen — sie ist der Seele mitgegeben als ein gültiges Zeugnis ihrer Schöpferkraft, welche sie und ihre Sinne mit Gottheit verbindet. . . . . HANS THOMA.

GRECO. »SELBSTBILDNIS« MADRID, SAMMLG. BERVETE.
AUS DEM WERK: MAURICE BARRÈS: »DER GRECO« GEORG MÜLLER VERLAG A.-G. MÜNCHEN.

ARNOLD RÖNNEBECK–BERLIN. BÜSTE »MELCHIOR LECHTER«

ARNOLD RÖNNEBECK.

GRUPPE »KAMPF«

ARNOLD RÖNNEBECK–BERLIN.

VON THEODOR DÄUBLER.

In der Zeit des Impressionismus herrschten historische Stile. Einige Künstler versuchten es, die Eigenart der Zeit stilhaft zu erbringen; der bedeutendste unter ihnen war wohl van de Velde. Er wurde aber böse mißverstanden, wer ihm folgte, vermehrte Irrtum und Wirrnis. Auch jetzt, im Jahrzehnt des siegenden Expressionismus, stehen wir, besonders in Deutschland, vor ernsthaften Versuchen stilgemäß zu schaffen: vorläufig am verwegensten in Berlin, wo natürlicherweise auch die Gefahr sofortigen Verfalls besteht. Denken wir an die Architektur und das Kunstgewerbe, so glaube ich, die neue Linie verdankt sich vor allem Künstlern wie Bernhard Hoetger, César Klein, Georg Leschnitzer, Belling usw. Ich habe gewiß einen oder den anderen vergessen! Nun tritt ein ganz junger Bildhauer hinzu: Arnold Rönnebeck. Er empfindet die Abstraktion als einen Weg, der zum Dekorativen führen kann und beschreitet ihn. Gewiß sucht er noch: daher seine unbestreitbare Zwiespältigkeit. Als reiner künstlerischer Bildhauer bleibt er, ein Schüler Bourdelles in Paris, auf dem Boden der klassizistischen Tradition; wo er jedoch die Einfälle witzig wiederholt, zum Ausschmücken verwertet, fügt er sich in die Reihe der stilbringenden oder stilvorbereitenden Kunstgewerbler. Übrigens ist der Weg gar nicht so sonderbar: haben nicht unsre besten Architekten Berührungspunkte mit den deutschen Klassizisten zu Anfang des vorigen Jahrhunderts! Wird man nicht einmal gewisse Taten Messels oder Peter Behrens' als moderne Austragungen der Gedanken Scamozzis und Palladios erkennen? Picasso, der Radikale, ist niemals von Ingres soweit entfernt gewesen wie von Manet, von einem Monet oder Renoir ganz zu schweigen! Auch Hoetger hat neben gotischen Augenblicken stark klassische Ahnenschaften aufzuweisen; das gleiche sei von Lehmbruck gesagt: am überzeugendsten sprechen in diesem Sinn einige Zeichnungen von ihm.

Arnold Rönnebeck hat sich so lange an das gleiche Modell gehalten, bis es im Werk ganz verschwand. Seine Tänzer sind meistens dem Kreisel zu vergleichen, wo der Gegenstand ganz Bewegung, Ausdruck einer sausenden Lebendigkeit wird. Rönnebecks Tänzer sind in diesem Sinn schwirrende Vertreter einer kreisenden Rhythmik: ihr Persönliches wird aufgehoben. Abstraktheiten wirken zu diesem Behuf ver-

ARNOLD
RÖNNEBECK.
»DAS WESEN«

blüffender als eine Larve: Masken waren aber seit jeher, aus ähnlichen Gründen, Beliebtheiten in den angewandten Künsten. Den Übergang zum Dekorativen fand Rönnebeck, ohne daß er ihn eben suchte, beim Schaffen einer Reihe von Reliefs: immer mit dem gleichen Tänzerpaar, in verschiedenen Lagen bei unterschiedlichen Bewegungen. Diese Arbeit von ihm entspringt geradezu seinem Klassizismus, der schließlich in den Gesamtwirkungen die Ruhe suchen muß. Wer Rönnebecks Atelier besucht, staunt über den Fleiß, mit dem er sich dem Naturstudium hingibt. Dabei kann er sich aber bereits ganz auf sich verlassen; er geht eigentlich niemals fehl, kommt zu keinen schulmeisterlichen Langweiligkeiten, denn unvermutet ergibt sich ihm Stil. Er begreift dazu immer mehr die eigene Aufgabe, das Persönliche zu Gunsten einer modernen Gesamtheit zurück zu stellen. Es geht auch bei ihm sanft stromaufwärts. Langsam, trotz der verschiedenen Wirbelungen.

Rönnebecks Porträte sind nun garnicht kunstgewerblich, nicht einmal zufälligerweise etwas dekorativ. Einfach, fast trocken gehalten, setzt er sie ganz richtig auf einen ausgewogenen Sockel. Die Vereinfachungen verführen ihn in solchen Fällen zu keinen Wiederholungen geschmäcklerischer Art, sondern dringen auf Klarheit, drängen zum selbstverständlichsten Ausdruck. — Sein Relief des Dichters Stephan George spricht von großer Ausgewogenheit des Dargestellten. Monumentalität mit wenigen Mitteln ist da mühelos erreicht.
— Sein Melchior Lechter ein fast römischer

ARNOLD
RÖNNEBECK.
»KLEINPLASTIK«

Ausdruckskopf! Der junge Dichter Max Sidow außerordentlich ähnlich, in einem Augenblick, da er begeistert aus seinen Werken vorliest.

Sehr sinnreich ist die Zartheit, das Schlichte in weiblichen Köpfen herausgeholt.

Außerordentlich fein wird in seinem, dem Geschlechtlichen beinah entrückten, Statuettchen „Das Wesen" der Ausdruck des Gesichtes: stilistisch auf die Einfachheit des ganzen Körpers zusammengezogen! Haar und Hand sind da linear, weil von Natur aus schon stark stilisiert, am reichsten gelassen: das Antlitz aber wirkt poetisch, weil es unbestimmt, noch kaum entfaltet, ausgedrückt wurde.

Dieses schöne kleine Werk könnte man sich am liebsten in Silber fertiggestellt denken.

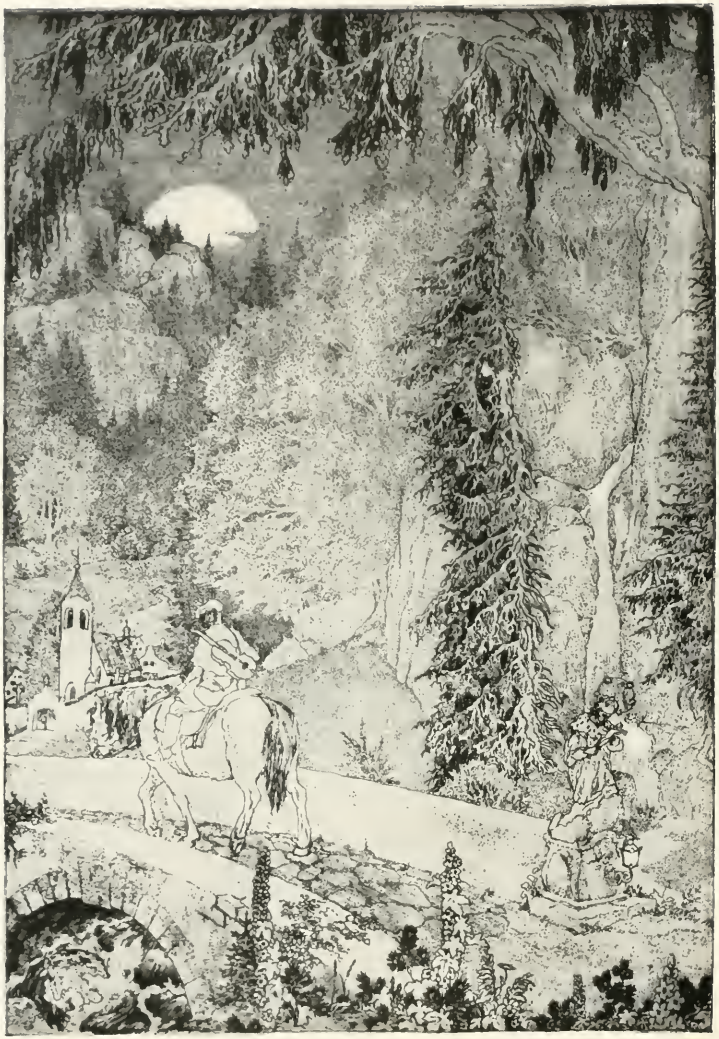
— Nun hat Rönnebeck auch verschiedene Gruppen von Ringern geschöpft: geometrische Figuren, Fünfecke, Sechsecke, gebildet aus Verschränkungen der Gliedmaßen von Menschen in Streiterposition, fallen da dem Betrachter in die Augen. Arme, Beine werden auf diese Weise auch zu Strahlen von Sternen: solche regelrecht abstrakte Erzackungen, die zu gar reizvollen geometrischen Zusammenstellungen führen, hat wohl Rönnebeck in solcher Deutlichkeit zum ersten Mal in der Bildhauerei ermöglicht. Wie richtig sind da Gliedmaßen zu einander rhythmisiert und als Gliederungen ganz vereinfacht im Kunstwerk dargebracht. Ein trefflicher Einfall im Wettbewerb um die moderne Stileroberung! — Arnold Rönnebeck hat noch niemals ausgestellt: man würde in seinen Räumen vor vielen guten Arbeiten erstaunt stehen. . . TH. D.

ARNOLD RÖNNEBECK.

»EKSTATISCHER TÄNZER«

ARNOLD RÖNNEBECK.

GARTEN-PLASTIK.



F. STAEGER. RADIERUNG AUS DER MAPPE »DEUTSCHE LIEDER«
VERLAG HERMANN A. WIECHMANN-MÜNCHEN.

F. STAEGER.
RADIERUNG
»HAGESTOLZ«

ÜBER FERDINAND STAEGER.

Als kürzlich im Münchner Kunstverein der „Bund zeichnender Künstler" eine stattliche Heerschau über seine Mitglieder und ihre Arbeiten veranstaltete, da fiel unter den vielen tüchtigen, von Phantasie und hohem Können sprechenden Blättern ganz besonders das in sich ruhende, von seiner Umgebung sich absondernde Werk auf, das Ferdinand Staeger zum Urheber hat. Ein Alleingänger, ein Abseitiger, der sich indes nicht in schrulligem Sonderlingstum verliert, ein aus der lokalen Tradition und dem Schulton unbedingt herausfallendes Originalgenie — das war der Eindruck, den man aufs Neue vom Wesen und Schaffen Staegers, des früh zur Reife und zur Geltung gelangten Graphikers, gewann.

Über Staegers Werdegang und über seine Kunst ist in diesen Heften im Laufe der letzten Jahre wiederholt gesprochen und alles Wesentliche gesagt worden. Deshalb werden sich die folgenden Zeilen mehr mit den neuen Arbeiten des Künstlers als mit der Gesamtheit seines Wesens und seiner Erscheinung zu beschäftigen haben.

Staeger hatte früh die Form gefunden, die seinen Absichten entsprach und die seinem Fühlen und Empfinden gemäß ist. Er trat trotz junger Jahre eigentlich schon als ein innerlich Fertiger in den Gesichtskreis der Öffentlichkeit; er konnte sich wohl noch emporbauen — wie er es auch wirklich tat —, seine Form immer freier und selbstverständlicher beherrschen und nach Gehalt und Stimmung vertiefen und verinnerlichen, aber er durfte mit Recht bei dem einmal gefundenen Ausdruck bleiben. Es ist die prickelnde, wie Schaum wogende oder wie feinste Spitzen rauschende Art minutiösester und anmutreichster Zeichnung. Es ist ein Einstellen ganz auf den Flächencharakter der Graphik, ein Erschöpfen der Welt in Umrissen. Erst ganz neuerlich finden sich im Werke Staegers einige Blätter, bei denen die Helligkeit aus sammetschwarzer Tiefe herausgearbeitet ist; sonst pflegt Staeger das Dunkel, das, wie es scheint, seinem innersten Empfinden nicht eben konform ist, in die ganz hell und licht gehaltenen Zeichnungen und Radierungen hineinzuarbeiten, für die demzufolge ein zarter, silbergrauer, duftiger Gesamtton kennzeichnend ist. Daß diese paar dunklen Blätter mit den effektvoll aufgesteckten Lichtern im Gesamtwerk Staegers stehen, ist ungemein bedeutsam: es sagt und kündet auch dem Fernstehenden, der eine ohne Sinnfälligkeit ausgreifende Entwicklung nicht ohne wei-

FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN.

RADIERUNGEN »NACHSOMMER«

teres wahrnimmt, daß Staeger alles andere mehr ist a's ein Manierist. Staeger besitzt jeden Grad geistiger Beweglichkeit, in ihm ist Fülle der Gesichte, quellende Phantasie, ein wahres Schäumen von Formen — ruhig und beharrlich, fest und ernst ist nur seine Weltanschauung. Sie scheint mir einig zu gehen mit der Weltanschauung Adalbert Stifters, des böhmischen Landsmannes Ferdinand Staegers. Der Künstler hat, von dem rührigen und geschmackvollen Münchner Verleger Hermann A. Wiechmann, dem Schöpfer reizvoller kleiner Bücher, zum Illustrieren aufgefordert, immer wieder Stifter gewählt, weil er mit diesem Dichter eines inbrünstigen Naturgefühls sich im Tiefsten wesensverwandt, vielleicht sogar wesenseins fühlt. Wie Stifters Naturgefühl umschlingt auch das seine nicht in pantheistischem Pathos das All, sondern Staeger setzt wie Stifter in elegischer Idyllenhaftigkeit Zelle an Zelle, aber zugleich baut er sich doch aus der kleinen Welt in die klaren, heiteren Lüfte des Kosmos hinauf. Auch Staegers graphische Werke, Zeichnungen wie Radierungen, sind aus der Landschaft geboren, gleich den Novellen und Erzählungen Stifters. Die Landschaft ist das Primäre; die Gestalten in ihr sind wie Geschöpfe dieser Landschaft; sie sind von ihrer Natur-Umwelt bestimmt, nicht sie bestimmend. Stifters Menschen hat man einmal zutreffend Exponenten seiner Landschaft genannt — man möchte es auch mit Staegers Menschen so halten, und ich glaube nicht, daß das für diese Menschen eine Herabminderung ihres Wertes bedeuten kann. Sie tragen den Duft und den Reiz, die würzige Wärme und die herbe Melancholie ihrer Heimat aus Wäldern und Wiesen, auf Landstraßen und Bergeshöhen herein in die Stuben und Säle: etwas köstlich Frisches, Ursprüngliches ist an ihnen, versonnen sind sie und auch wieder heiter als die, denen der ewige Trost gnadenreicher Natur zuteil geworden, Menschen ohne Entartung, Menschen von gesundem Blut: und doch muten sie uns oft an wie bloße Symbole.

FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN.

RADIERUNGEN »NACHSOMMER«

Stifters „Nachsommer", den tiefgründigen Roman mit den himmlischen Längen, den Friedrich Nietzsche so sehr liebte, und aus dem ihm seine Schwester oft vorlesen mußte, hat Staeger illustriert: feine, graziöse Radierungen hat er dazu geschaffen, Blätter voll Wanderstimmung, in der reifen Pracht des verglühenden, sich dem Abstieg zuneigenden Jahres, mondlichtübergossen und sonnenvoll, mit weiten Fernblicken in milde Täler oder über sanfte, bewaldete Hügel hin, wie man sie antrifft dort, wo sich das böhmisch-bayerische Waldgebirge ins Moldautal hinabsenkt und die Berge immer zahmer werden, wo man sich Mozarts Reisekutsche auf seiner Fahrt nach Prag denken kann und wo Staegers Heimat ist. . . . .

So wie im „Nachsommer" ist auch in Staegers kürzlich erschienenen Radierzyklus „Ein Lebensweg" (vier Blätter sind es, den Menschenaltern und den Jahreszeiten entsprechend), das Menschenleben mit der Natur in Einklang gebracht: es ist ein aus den Wundern der Natur aufsteigendes, aus dem Frühling quellendes, in den Schnee des Winters zurücksinkendes Erdenwallen in Lust und Leid. Und so auch in den Blättern der Mappe „Deutsche Lieder", die Illustrationen ganz besonderer Art sind, Illustrationen zu Stimmungen, die den Künstler ankamen, ohne daß er an besondere Weisen oder Worte dachte, für die aber später aus dem unerschöpflichen Schatze deutscher Volkslieder und liedmäßiger Lyrik ohne Gezwungenheit passende Textstellen gefunden wurden, die natürlich nun nicht wortgetreu illustriert sind, die aber die Stimmung der Radierungen ausgezeichnet auffangen und in Worte kleiden. Neben Staeger, dem Naturpoeten, spricht hier, ins Malerische, Bildkünstlerische übersetzt, besonders stark Staeger, der Liedersänger, der musikalischste der deutschen Radierer — sein Musizieren mit Linien und Flächen: es weht ebenso stark und hell aus seinen Blättern heraus wie der Atem der Natur und die Liebe zur heimatlichen Landschaft. DR. GEORG JACOB WOLF-MÜNCHEN.

FERD. STAEGER. RADIERUNG AUS DER MAPPE »DEUTSCHE LIEDER«
VERLAG HERMANN A. WIECHMANN-MÜNCHEN.

LUCIAN BERNHARD. »KAMIN IM BOUDOIR«

EIN NEUES WERK VON LUCIAN BERNHARD.

VON DR. MAX OSBORN.

Wir sind nun in der deutschen Wohnungskunst weitab von der doktrinären Strenge, die, aus dem Rückschlag gegen skrupellose Stilspielerei geboren, lange Zeit unsere Innenarchitektur und unseren Möbelbau bestimmte und schließlich aus wohltuender Einfachheit zu trockener Eintönigkeit führte. Längst hat sich gegen die frühere asketische Starrheit eine Freude an Schmuck und Zier, gegen übertriebene methodische Sparsamkeit der Trieb freischaffender künstlerischer Phantasie, gegen allzu „sachliche" Nüchternheit die Lust an Behagen und Eleganz wieder durchgesetzt. Die Einrichtung dieses Berliner Hauses, die Lucian Bernhard durchführte, ist ein schönes neues Beispiel für den vollzogenen Wandel. Sie fesselt zugleich als die reife Leistung eines Künstlers, dem die willkommene Aufgabe zufiel, den ganzen Komplex der Einzelteile eines vornehmen Wohnhauses nach seinem persönlichen Geschmack zu behandeln und somit eine vollkommene Einheit zu schaffen. Und nicht zuletzt durch die außerordentliche Geschicklichkeit, mit der er sich Vorhandenem einfügte und das Problem eines schwierigen Umbaus mit allen seinen Mucken löste.

Gerade diese Arbeit ist heute wichtig. Neubauten von privaten Wohnhäusern sind ins Gebiet der Märchen aus vergangenen Tagen entrückt. Die Kunst des Umbauens erfordert neue Pflege. Sie war von jeher ein Feld, auf dem der Baukünstler recht zu zeigen vermochte, was er konnte, und der große Meister aller Berliner Architekten, Schinkel, war eben darin unvergleichlich. Lucian Bernhard hat jetzt bewiesen, daß die alte gute Überlieferung in dieser besonderen Fertigkeit nicht ausgestorben ist. Was er vorfand, war eine der alten Villen im Berliner Tiergartenviertel, ein zweigeschossiges Haus aus den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, noch von einem der Schinkel-Schüler stammend. Diese Wohnhäuser, damals weit draußen vor der Stadt gelegen, waren für ihre Zeit der Inbegriff des Luxuriösen. Nach unseren heutigen Vorstellungen aber boten sie äußerst bescheidenen Komfort, sowohl in der Einteilung des Gesamtraumes und in der Ordnung der Zimmer wie in allen Nebendingen, die uns jetzt unerläßlich erscheinen. Wie es in diesem Fall damit bestellt war, mag man daraus erkennen, daß nicht einmal ein Badezimmer vorhanden war! Man kann danach berechnen, wie es sonst in dem Hause aussah. Bernhard wurde also vor die Aufgabe gestellt, von oben bis unten alles umzugestalten, mit der Neueinteilung schon beim Eingang und beim Treppenhause zu beginnen, wobei aber natürlich doch die alten Mauern und Pfeiler berücksichtigt werden mußten.

Das hat gewiß viel Kopfzerbrechen gekostet, doch der Künstler wird es auch wieder als einen großen Reiz empfunden haben, mit dem widerspenstigen Objekt sich herumzuschlagen und es schließlich zu besiegen. Es ist ihm in vollem Maße gelungen. Die Fassaden der freistehenden Villa ließ er unversehrt; sie bewahren nach wie vor die feine und vornehme Art der älteren Berliner Architektur, die ein so ausgeprägtes Gefühl für organischen Aufbau, für anständigen und diskreten Schmuck der Fronten, für verständnisvolle Abwägung aller Verhältnisse besaß. Im Inneren aber trat die moderne Anschauung nun unbehindert und souverän in ihre Rechte. Sie verzichtete dabei, wie Bernhard es stets zu halten pflegt, auf jedes Schema. Was die deutsche Zimmerkunst nach dem Einsetzen der kunsthandwerklichen Reformbewegung am Ende des vorigen Jahrhunderts so oft übersah, weiß er zu vermeiden: daß ein Wohnraum nicht ein fertiges, ein für alle Male festgelegtes Stilleben sein darf, in dem jeder neu hinzugefügte Gegenstand wie ein Fremdkörper wirkt, ja das bereits durch die menschlichen Bewohner gestört wird — sondern daß ein Zimmer ein Organismus zu sein hat, der lebendig bleibt und die Freiheit beansprucht, sich zu verändern und auszugestalten. Die Einseitigkeit, die lange herrschte und jeden Raum kategorisch und bedingungslos auf die besonderen Ausdrucksformen der modernen Stilsprache verpflichtete, ist über Bord geworfen. In solchen Zimmern war es unmöglich, ein schönes altes Stück aufzustellen, ein Gemälde früherer Zeiten an die Wand zu hängen — das gab sofort einen Mißklang. Bernhard hat im Gegenteil eine besondere Freude an der Eigenart guter alter Möbel und Stoffe, deren Geltung ja wirklich unsterblich ist. Er spielt gern mit der Mischung von Zeugnissen verschiedenen Geschmacks, die sein sicheres Kunstgefühl ohne weiteres zu einheitlichen Gebilden zusammenfügt. Seinem erfindungsreichen Kopf ist es ein Vergnügen, vorhandene ältere Teile durch neue Arbeit zu ergänzen, dies Neue dem Geist der

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · AUS DEM TREPPENHAUS«
TAPETE TIEFBLAU MIT LACHSROT UND GOLD.

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · AUS DEM TREPPENHAUS«
WANDSTUCK CREMEFARBEN, FUSSBODEN TABAKBRAUN

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · AUS DEM TREPPENHAUS«
LACKMÖBEL UND WANDARME ENGLISCHROT MIT ALTGOLD.

LUCIAN BERNHARD—BERLIN. »WOHNZIMMER IM HAUSE M. IN BERLIN«

LUCIAN BERNHARD. »WOHNZIMMER MIT BLICK INS MUSIKZIMMER«

älteren Stücke schmiegsam anzupassen, sich von Dingen, die bei Antiquaren oder auf Auktionen mit listigem Blick zusammengekauft wurden, anregen zu lassen, und letzten Endes aus Altem und Neuem nun doch wieder etwas Eigenes zu schaffen, das in keiner Hinsicht den Stempel der Kopie trägt, sondern sich durchaus als ein Erzeugnis der Gegenwart vorstellt.

Dies Haus gibt von solchen geschmackvollen und verschmitzten Künsten vortreffliche Anschauung. Keine andere Zeit hätte seine Räume so herrichten können, aber überall grüßen dennoch kostbare und liebenswürdige Zeugnisse der Vergangenheit. Mitunter Stücke von hohem Wert. Dann aber auch wieder ganz einfache Sächelchen, die des Künstlers praktische Phantasie in den Dienst seiner Zwecke gezwungen hat. Man findet prächtige altenglische Möbel — daneben neue Arbeiten, die aus dem Geist dieses historischen Stils gebildet wurden. Man findet französische Formen, Italienisches, Altniederländisches, kleine Eindringlinge von Barock und Rokoko, und verfolgt mit wachsendem Genuß, wie das alles benutzt, angeordnet, eingefügt, seinem Wesen entsprechend verwendet wurde. Besonders glänzende Einzelheiten gaben wohl auch hier und dort überhaupt die Richtung an, in der die Ausstattung der Zimmer sich nach Formen und Farben hin bewegte. So lieferte für das Herrenzimmer ein großer Gobelin den Ausgangspunkt, der alles bestimmte. Er wurde maßgebend vor allem für die Farbenstimmung des Raumes, die sich nun in blassen und gedämpften Tönen halten mußte. Er verlangte bei den Möbeln eine gewisse Behäbigkeit und Schwere, die wenigstens gelegentlich aufzutreten hatte. So wurde vor allem das höchst originelle Speisezimmer ganz nach der merkwürdigen holländischen Garnitur entworfen, die längst vor der Einrichtung des Hauses gekauft war und nun den Weg wies. Es waren Möbel aus dem 18. Jahrhundert, die das damals beliebte ostasiatische Spiel trieben, chinesische und barocke europäische Formen mit dem guten Gewissen der alten Handwerksmeister unbekümmert verehelichten, mit rotem Lack und aufgetragenen Goldornamenten, mit Drachen und Götzen, Holzhäuschen und Blumenstilleben als Zier frei wirtschafteten. Bernhard nahm diese kostbaren Dinge vor. Ich glaube das Schmunzeln zu sehen, das ihm beim Anblick über das Gesicht huschte. Nun arbeitete seine Erfindung, und er schmolz das Niederländische, das Barocke und das Chinesische mit den neuzeitlichen Gebilden zusammen, die sein Kopf erdachte und seine Hand entwarf. So entstanden die Stühle mit den Galerien an ihren Lehnen, mit dem goldbesetzten und gestickten Stoff der Bezüge. Es entstand das originelle Büfett mit dem Einbau des Oberteils in die Wand, mit dem reizenden, unsymmetrischen Bronzestabwerk der Glastürchen, deren Verarbeitung nicht geringe Mühe gemacht haben muß, mit den vertiefenden Kurven der Türen am Unterbau, die so reizvoll die geschweifte Linie der ostasiatischen Kunst anklingen lassen und mit ihrer hellen Lackfarbe zwischen den roten Pfeilern und Simsen nun wieder den Übergang zu der gelben Wand herstellen. Eine redliche alte Barockkommode ward zum praktischen modernen Silberschrank umgezaubert. Chinoiserien wurden rings verteilt, wobei mit fröhlicher Laune Echtes und Nachempfundenes wechselte — über dem Kamin malte Paul Scheurich ein Bild im Sinn und Geschmack der Ostasiaten, das dennoch deutlich als ein Kind des 20. Jahrhunderts kenntlich bleibt. Oft aber wird der Blick liebenswürdig verführt. Gewiegte Kenner und erfahrene — Fälscher wurden witzig bemüht, Ersatzteile zu der alten Garnitur zu schaffen, die man „mit unbewaffnetem Auge" von den originalen Teilen kaum unterscheiden kann.

Dies Speisezimmer ist echtester Lucian Bernhard. Hier präsentiert sich ein Kunstgeschmack, der weder mit Theorien noch mit antiquarischer Wissenschaftlichkeit arbeitet, sondern zielgerecht nur sucht, was dem Auge wohltut, den Sinnen schmeichelt, das Behagen von Besitzern und Gästen erhöht; der sich um Harmonien und Kontraste, belebenden Wechsel und gewählte Details müht, um aus hundertfältigen Einfällen doch eine beruhigte, geschlossene Einheit zu formen. Oberstes Gesetz bleibt dabei die äußerste Feinheit und Präzision der Handwerksarbeit. Darin wird wirklich Mustergültiges geleistet. Man kann jede Schranktür öffnen und findet die Innenteile mit derselben Akkuratesse behandelt wie das Äußere. Polierte Flächen; sauberste Scharniere; durchdachte Farbenstellungen auch hier; praktische Hilfsmittel, die die Lust der Benutzung und Betrachtung erhöhen. Überall ist, mit den japanischen Holzschneidern zu reden, „Register gehalten". Die Türen pfeifen, wenn man sie bewegt, so korrekt sitzen die Schnittflächen aufeinander. Diese Sorgfalt kommt dann namentlich auch den Wandbehandlungen zu gute, die in erster Linie bestimmt sind, die Vielheit des Zimmerinhalts energisch zusammenzubinden und über die wogende Fülle der Eindrücke das festigende Prinzip des Architektonischen zu setzen. Bernhard ist unermüdlich und außerordentlich glücklich in diesen Durchbildungen. Tatsächlich: nichts ist obenhin behandelt. Diese

LUCIAN BERNHARD. »KAMINECKE IM WOHNZIMMER«
WÄNDE DUNKELCREME, SOFA CHAMPAGNERFARBEN, KAMIN BRAUNER MARMOR.

LUCIAN BERNHARD. »AUS DEM WOHNZIMMER«

BEZÜGE DER SESSEL MEERGRÜNER SEIDENSAMT.

Ordnungen der flachen Pfeiler, diese Wandteilungen sind das Ergebnis gründlichen Nachsinnens. Jedes Ornament, jedes Profil ist mit Eifer und Verliebtheit überdacht und modelliert. In der Stuckbearbeitung werden die besten Überlieferungen fortgeführt, die in Berlin seit Jahrhunderten heimisch sind (das berlinische Barock und Rokoko war darin, seit Schlüter, vorbildlich), und die, nach langen Zeiten der Vernachlässigung, nun wieder mit Peinlichkeit, ja Zärtlichkeit gepflegt werden. Es spricht bei Bernhard auch ganz offensichtlich eine freie Anlehnung an eine ältere Berliner Stilepoche mit: an den noch lange nicht genug gewürdigten Geschmack unseres Frühklassizismus, der eine norddeutsche Parallele des Louis XVI. darstellt — jene Art von Erdmannsdorf und Gilly, dem Anreger Schinkels, der wie ein Meteor am Berliner Himmel aufging und verschwand, als er noch nicht dreißig Jahre alt war. Dieser Stil, der schon die feine Gebundenheit des Klassizismus hatte, aber noch nicht dessen spätere kunsthistorische Frostigkeit annahm, sondern noch den Zusammenhang mit der durchgefühlten Kunst des Zopfes wahrte, hat Bernhard viel gegeben — was er aber wiederum nicht nachahmend, sondern souverän verarbeitete. So kommen die schlanken, zurückhaltenden Linien dieser Wände, ihre klare Gliederung, ihre sparsame Verwendung einfacher Ornamente am rechten Ort zustande. Damit hängt auch die wohltuende Schließung der Fenster zu Gruppen zusammen, ihre Einfügung in Rahmen, die ein klares Gegeneinander von Vertikalen und Horizontalen ergeben. So auch das eigenartige Arrangement im Musikzimmer: zwischen matt getönten Wänden die schmalen, bemalten Felder in den ausgerundeten Ecken, auf denen ein lockend buntes Gehänge von Blumen rokokohaft aufleuchtet — wodurch mit einem Schlage ein reicherer, vollerer Ton angeschlagen wird, der die Phantasie der Empfindung in Bewegung setzt. Vorbereitet wird dieser Klang durch den Ausschnitt der Verbindungswand zwischen Salon und Musikraum, der aus zwei ursprünglich kleinen Zimmern von ungenügender Ausmessung eine geräumigere Einheit schafft, die gesellschaftlichen Ansprüchen genügt. Zugleich wird man durch die eigenwillige Ausschnittrahmung, die sich wieder an das chinesische Liniensystem anlehnt, auf das vorbereitet, was nachher im Eßzimmer uns begrüßt.

Eigentlich hätte ich von diesen Dingen, von der architektonischen Umgestaltung des Hauses zuerst sprechen müssen. Aber die anheimelnde Leichtigkeit des Ganzen verführte dazu, auch in der Beschreibung von den kühlen Gesetzen der Methode abzuweichen. Sie nimmt gleich beim Eintritt gefangen, wo vielleicht die größte bauliche Schwierigkeit sich in den Weg stellte: aus dem unmöglichen Treppenhause ein anmutiges Gebilde zu machen. Bernhard half sich in der Enge, die der altberlinische Architekt ihm hier hinterlassen hatte, durch kluge Teilung. Er schnitt ein zierliches Entrée heraus, dem er eine flache Kuppelbedachung mit indirektem Licht gab — wodurch sie höher und aufatmender wirkt, als sie in Wahrheit ist. Er brachte noch Raum für die Garderobe heraus und behielt noch genug übrig für ein Vestibül von behaglichen Verhältnissen, das von der zur Seite gelegten Treppe nicht gestört wird. Die sonstige bauliche Neugestaltung war nicht gar so knifflich. Doch überall galt es, sonderbare Disharmonien des Vorhandenen, vielleicht bei sorgloseren Umbauten der Zwischenzeit entstanden, durch kunstvoll eingeführte Regelmäßigkeit auszugleichen, die oft nur auf frommer Täuschung des Auges beruht, aber ihren guten Zweck beherzt erreicht. Ein hübsches Beispiel dafür ist die Aufzugecke des Eßzimmers, wo die Fahrstuhlöffnung in einen der neuen Pilaster hineinschneiden mußte, wo aber durch eine Anrichtenische ein neuer Mittelpunkt des Arrangements erreicht wurde, sodaß die durch künstlerische Rücksicht gebotene Unlogik der technischen Anlage sanft und unmerklich verdeckt ward.

Der praktische Sinn, der hier waltete, entfaltet dann sein höchstes Können in den Ankleidezimmern des ersten Stockwerks mit ihren beneidenswerten Einrichtungen einer breit ausladenden Bequemlichkeit. Hier triumphiert der herrlichste Komfort, bei dem die exakteste Handwerks- und Tischlerarbeit Dienst nahm. Und zwischen dieser ernsten Sachlichkeit des Luxus zwei Räume der stimmungsreichsten Schönheit, durch solchen Gegensatz doppelt wirkend. Einmal das Schlafzimmer — ein Raum nicht nur des Schlafens, sondern des Ruhens und Träumens. Alles streichelt die Nerven, die kostbar erdachten Linien des flachen Betthimmels, die raffinierte Diskretion der auf wenige Quellen beschränkten Beleuchtung, die blaßblauen Gardinen, die rosaseidenen Wolkenstores, die breite Doppelbettstelle mit der eingelegten Polsterung. Dennoch: kein Zuviel an schwärmerischer Stimmung, sondern gehaltene Vornehmheit. Und dann das Boudoir, wo der Sammelfreude der Hausherrin Rechnung getragen wurde, eine Stätte der Intimität, zum Plaudern und zum Alleinsein geschaffen, mit eingebauten Glasschränkchen für das mannigfaltige Bric-à-brac kleiner Sächelchen, die sich lustig aneinander drängen. . . . . DR. M. O.

L. BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · MUSIKZIMMER« WAND HELLGELBGRAU MIT ALTSILBER. VORHÄNGE PASTELLBLAU. FLÜGELDECKE ROTER SAMT.

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · SPEISEZIMMER«
WAND UND DECKE BLASSZITRONENGELB. VORHÄNGE PFLAUMENBLAU.

LUCIAN BERNHARD. »SPEISEZIMMER MIT ANTIKEM SEKRETÄR ALS SILBERSCHRANK«
MÖBEL ROSTROT MIT GRÜNLICHEM GOLD. STUHLBEZÜGE SCHWARZ MIT BLAU UND GOLD.

LUCIAN BERNHARD. »DAS SPEISEZIMMER«

DIE BAUKUNST DER NAHEN ZUKUNFT.

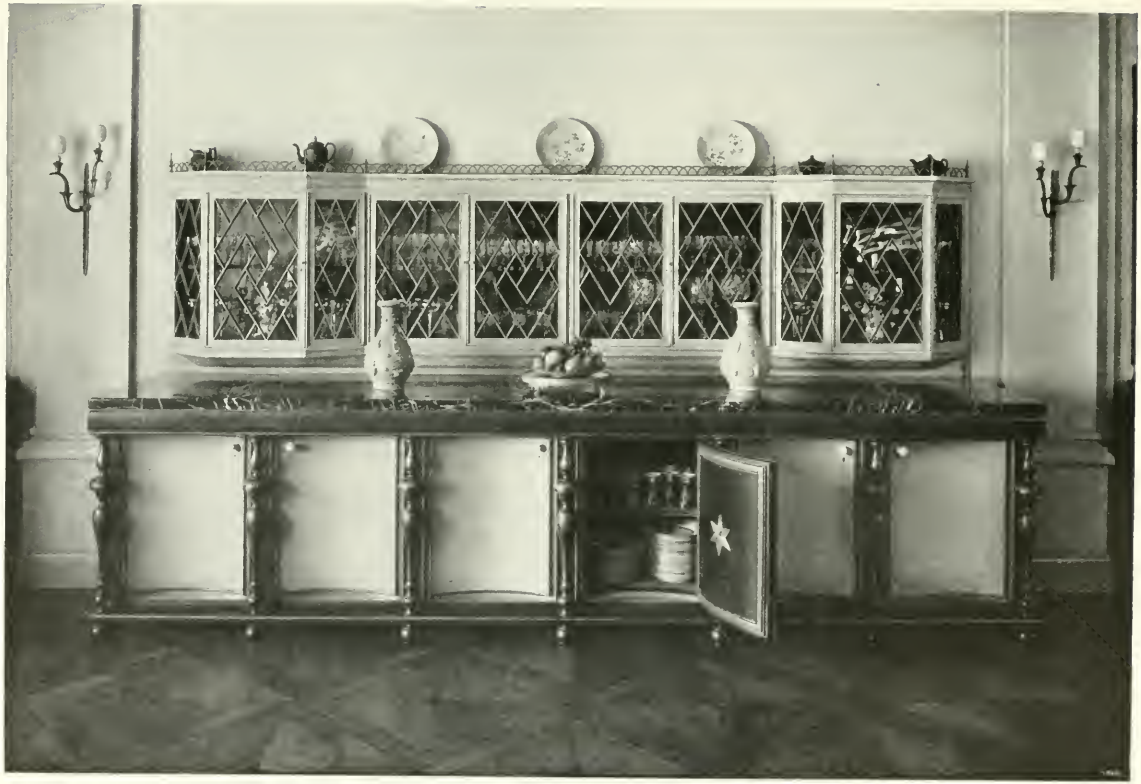
Man hat es als den wichtigsten und größten Inhalt der Baugeschichte bezeichnet, daß sie den ewigen Kampf zwischen der schaffenden Raumphantasie und den zur Verfügung stehenden Stoffen darstellt. Das Formstreben eilt voraus, der rechnende Verstand sieht sich in der Welt der Stoffe um, die das Geträumte zur Tat werden lassen. Die Welt der Formen und die Welt der Stoffe üben tausendfache Wirkung auf einander. Es ist ein dauernder Konflikt und ein dauerndes Befruchten. Oft stehen sie in heftiger Feindseligkeit gegen einander, oft feiern sie Versöhnungen, die ewig denkwürdige Gebilde erstehen lassen.

Ägypten entwickelt seine monumentale Baukunst nicht nur auf Grund einer großen Phantasie, sondern sehr wesentlich auf Grund seiner Bindung an den Stein. Es besaß kein Holz. Kalkstein, Sandstein, Syenit, Granit aber standen in reichstem Maß überall zur Verfügung. Das gibt der Form die Richtung, die besondere Lebensstimmung. Form kommt ewig nur aus dem Geist. Im Stoff aber liegen die hemmenden Kräfte und bestimmen den Kanal, in dem das Formstreben sich ergießt. Ägypten denkt seine Form von vornherein in Stein. Daher kommt — nicht etwa ihre Größe und Gewalt, denn die sind geistiger Natur; aber ihr Wuchten und Lagern, ihre Strenge und Gedrungenheit.

Indiens Form denkt von Anfang an in Holz. Denn Holz lieferten seine Wälder im Überfluß. Und der Geist des Holzes bestimmt auf lange Zeit hinaus auch seine Steinarchitektur, deren besonderes Wesen sich nur erklären läßt, wenn wir sie überall durchklungen fühlen von Erinnerungen an einen hochentwickelten Holzbaustil.

An diesen Konflikt, an dieses wechselseitige Befruchten von vorauseilender Formphantasie und der schweren, dinghaften Welt der Stoffe muß man denken, will man einen Weg finden durch die Wirrnis von Strebungen, die sich heute wieder in der Baukunst bekriegen. Auch heute steht eine kühn vordringende Phantasie — ich meine damit keineswegs bloß die im

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · BLICK INS SPEISEZIMMER« WAND UND DECKE BLASS ZITRONENGELB, MÖBEL ROSTROT MIT GOLD.



LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN • BÜFETT IM SPEISEZIMMER«

LUCIAN BERNHARD. »SERVIERTISCHCHEN IM SPEISEZIMMER«

HINTER DER SCHRANKTÜRE LINKS NEBEN DEM TISCHCHEN BEFINDET SICH DER AUSSCHNITT DES SPEISENAUFZUGS, HINTER DER SCHMALEN TÜR RECHTS DAS TELEPHON ZUR KÜCHE.

LUCIAN BERNHARD. »ANTIKER SEKRETÄR ALS SILBERSCHRANK AUSGEBILDET«

LUCIAN BERNHARD. »KAMIN IM SPEISEZIMMER«
RELIEFS UND BILD VON PAUL SCHEURICH.

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · HERRENZIMMER« WAND UND DECKE GRAUGRÜN, FUSSBODEN TABAKBRAUN, WANDKERZEN ROT.

LUCIAN BERNHARD. »HERRENZIMMER«
SCHRANK FÜR EINE TABATIEREN-SAMMLUNG.

LUCIAN BERNHARD. »SCHREIBTISCHECKE IM HERRENZIMMER«
SCHRANKTÜREN REHBRAUN BESPANNT.

engern Sinn utopische Architektur — in tragischem Gegensatz zur Welt der Stoffe. Dies macht sich heute in äußerst hemmender Weise geltend, denn sie wirft uns nicht bloß physische Hemmungen entgegen, sondern sie beschwert das Formen mit jenen wirtschaftstechnischen Widerständen, die ernster sind als alle andern. Im Grunde genommen ist heute alle Baukunst, die nicht auf rohe Befriedigung des nackten Bedürfens eingestellt ist, utopischer Art. Wir stehen vor einem der interessantesten Fälle jenes ewigen Konflikts. Es wäre sehr verkehrt, zu sagen: Da der Stoff nicht „will", jagen wir das Formstreben beiseite und stellen uns bewußt nur auf das Mögliche ein. Das hieße den Konflikt fälschen, das hieße die Entwicklung betrügen, verkürzen um eine Kraft, die ebenso legitim aus der Zeit geboren ist wie der stoffliche Widerstand. Ebenso fehlerhaft freilich wäre es, wenn die Phantasie den Kampf um die Verkörperung aufgäbe und sich bewußt ins Wolkenkukuksheim der fesellosen Entwürfe flüchtete. Nein: der Kampf muß redlich ausgetragen werden, mit aller Erbitterung, mit Hin- und Her-Wogen der feindlichen Schlachtreihen. Das kühne Suchen ist da, unsre Armut ist da. Dies sind die Stoffe, aus denen das Bauwerk einer nahen Zukunft sich baut. Verzicht ist in diesem Fall das Urböse und muß sich früher oder später rächen. WILHELM MICHEL.

VON GEWANDMUSTERN UND KLEIDERORNAMENTEN.

Fließende Stoffe — schaffensfrohen Phantasien, herrlichste Tummelplätze! Unermeßliches Gebiet dem Künstlergeist, sich auszugeben in schmückendem Spiel mit launig umgrenzten Flächen, zitternden Linien und schwingenden Klängen, Wunderland der großen Göttin Liebe! Unbegrenzte Möglichkeit, bald sich dem Wirklichen nachahmend zu nähern, in melodisch wiederholten Rhythmen Wunder des Seins zu besingen, bald sich zu entfernen von dem, was die große Isis zweckfroh gestaltet — und sich über das Wirkliche setzend, zu träumen, von dem, was sein könnte: Vom Erwünschten, vom Ersehnten, vom Anderen über und außer uns!

Fließende, wallende, rieselnde, knisternde, rauschende Stoffe — wer bebte nicht im Gedanken an Eure tausend herrlichen Aufgaben, ihr die ihr berufen seid, dem Weibe immer neue Reize zu verleihen: Begehren zu steigern durch weises Verhüllen, durch Verschleiern und Ahnenlassen, durch keusches Überbauschen oder durch aufreizendes Überspannen, durch Bemusterung geschmeidiger Glieder mit Blütenkelchen, dem Dufte der Jugend zu Gefäßen!

Verzierte, geschmückte Gewebe — wann seid ihr entstanden? Ach, uralt seid ihr wie die Menschheit selbst! Nur eins kann vielleicht älter sein — die mit bunten Erden gemalte Haut des Urmenschen!

Die Stoffornamentik ist eine der vielen geheiligten Sprachen der Liebe. Wie reich ist ihre Grammatik, wie ungeheuer ihr Sprachschatz, wie unerschöpflich sind ihre Ausdrucksformen. Es gibt weinende und kichernde Ornamente, magisch bannende und abstoßende, leicht duftige, die über ein Sehnlich-gewolltes hinwegrieseln, wie Wettergespräche über brennende Liebesglut, schwer elegische, die von unter ihnen schlummernden tragischen Geheimnissen raunen, es gibt giftige, die unser ganzes Dasein mit Qualen und Schmerzen versäuren können und heilsam erlösende, die uns aufatmen machen und uns auf Glücksinseln versetzen.

Wer zweifelt, der forsche in der Wirkensgeschichte der Menschheit, der lausche mit den Augen und sehe mit den Ohren, was Maja in brauner, gelber, sahnenweißer und schwarzer Haut überall raunt und spricht, lese, was geschrieben steht von Rindenkleidern der Viel-Inselleute, den verzierten Hirschledern der Rothäute, den wachsgemalten, vulkanisch murmelnden Sarong-Stoffen der Javanen, den mystisch vergeisteten Seiden der Chinesen und dem, was unsere zerrissene, zersprengte Kultur jetzt zeitigt — Welten werden ihm aufgehen, aus denen sich ihm das Wesen alles Menschlichen offenbart, im guten wie im bösen Sinne. Unwiderstehlich ist die Anziehungskraft der Ornamente, mögen sie sich noch so abstrakt, so kristallinisch und chemisch geben. Daß sie geheimstes Formungs- und Gesellungsgesetz erfüllen und somit göttlich sind und daß sie zugleich von Menschenhand und Menschengeist gemacht, gedacht, geträumt und gefühlt sind — das bringt uns immer wieder in ihren Bann, in den aufreizenden oder beruhigenden Zauber ihrer Wiederholungen. Unentrinnbar sind wir ihnen verfallen mit allen Aufnahmeorganen unserer Seele, sie sind uns notwendige Nahrung, Lebensspender, Erzieher und Lehrer, sie schließen uns zu Gemeinschaften zusammen und trösten uns als Musik des Raumes, die uns Einsamkeit und Leere erfüllt und uns in den Lobgesang auf die unerschöpflich wieder dasselbe erzeugende Natur einstimmen läßt. GRAF VON HARDENBERG.

LUCIAN BERNHARD—BERLIN. »SCHRÄNKE DER DAME«

VOM GEHEIMNISVOLLEN »ES«.

Der wird nicht weiter kommen, der von "Anfang an weiß, wohin er geht." Dieses Wort Napoleons bezieht sich auf das Handeln. Und in gleichem Sinn hat Nietzsche den Ausspruch getan: „Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion."

Was hier vom Handelnden gesagt wird, trifft erst recht zu auf den Künstler. Die Neigung, sein Werk zu interpretieren ehe es geschaffen ist, kennzeichnet den Dilettanten. Beim berufenen Künstler dagegen besteht sehr oft der Wille, von einem Werk nicht eher zu sprechen, ehe es vollbracht ist, aus der Befürchtung, daß sonst seine Vollendung nicht gelinge. Diese Besorgnis beruht durchaus nicht auf Aberglauben, wie der Schaffende zuweilen selbst annimmt, sondern auf dem instinktiven Gefühl, daß etwas in ihm arbeitet, das notleidet, wenn es zu früh ins Licht des Bewußtseins gerückt wird.

Nicht *ich* dichte, male oder bilde, sondern *es* dichtet, malt oder bildet in mir. Jenes geheimnisvolle Es einer unbewußten schöpferischen Kraft. Das Bewußtsein ist berufen, das Sein zu beleuchten, aber vor dem Werden gebührt ihm heilige Scheu. Wer sich beim Schaffen allzubewußt erkennend verhält, der gleicht einem Menschen, der das Erdreich aufwühlt, um zu sehen, ob der eingesenkte Samen keimt, und der eben dadurch dessen Wachstum stört oder vernichtet. Wohl weiß ich um jenes Es in mir, ahne sein Wirken und Wollen. Aber dieses Wissen bezieht sich auf eine Erkenntnis, die als Reflex in mein Ichbewußtsein übergetreten ist und mir ermöglicht, gewissermaßen als ein Gärtner, fernzuhalten was dem Keime schadet und ihm zuzuführen, was ihm nützt. Aber nicht kenne ich das letzte Ziel; denn jedes zur Reife gelangende Kunstwerk wächst über sich selbst hinaus. Das vermag es nur, weil nicht das reflektierende Ich es schafft, sondern weil das geheimnisvolle Werden in mir, dieses unbewußte Es, seine Entstehung und Gestaltung bewirkt. Hebbel sagte mit Recht: „Cogito, ergo sum, bin ich nicht viel mehr in der Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?"

LUCIAN BERNHARD. »DAMEN-ANKLEIDEZIMMER MIT EINGEBAUTEN SCHRÄNKEN«

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN · BOUDOIR«
WAND DUNKELCREMEFARBEN. DECKE ALTROSA MIT ALTSILBER. BODEN SCHWARZ.

LUCIAN BERNHARD. »KAMINPLATZ IM BOUDOIR«
SOFA MIT CHAMPAGNERFARBENEM SEIDENSAMT BEZOGEN. BUNTE KISSEN.

Die rationalistische Gesinnung der letzten Jahrzehnte trägt, nach Keyserling, schuld, daß das deutsche Volk bei sich gleichbleibender Naturanlage immer unschöpferischer, immer tatsachenbefangener, immer ohnmächtiger geworden ist. „Immer mehr ist es deutsche Art geworden, mit der gegebenen Erscheinungswelt als letzter Instanz zu rechnen, innerhalb dieser zu induzieren, zu deduzieren, zu organisieren, aber nie unmittelbar Neues, Originales hervorzubringen, sodaß schließlich der Zusammenhang mit dem tiefsten schöpferischen Grund beim deutschen Volk von heute in einem seit Menschheitsgedenken unerhörten Grad gelockert erscheint." — In der Kunst dürfen wir vielleicht den Expressionismus als eine Reaktion gegen die von außen her bestimmte künstlerische Tätigkeit betrachten, mochte sie sich Naturalismus oder Impressionismus nennen. In diesem Sinne bedeutet er das Es und dessen unbewußtes Walten gegenüber dem Ich und dessen bewußtem Gestalten. Freilich, wo der Expressionismus sich in bloßer Willkür ergeht, da werden wir auch bei ihm nur einem subjektiven Sprießen und Treiben, nur Wucherung, nicht Wachstum begegnen. Aber wenn in ihm das „Es" sich zeugungsfähig erweist, dann vermag das organische Kunstwerk zu erstehen, das aus dem Innenleben wächst und sich von Sinneseindrücken nährt.

Im „es" der deutschen Sprache (den romanischen fehlt dasselbe bekanntlich) drückt sich fast immer etwas nur andeutbares, geisterhaftes oder geheimes, fast dämonisches aus, also daß es sich ganz besonders dafür eignet, jenem mysteriösen Vorgang des schöpferischen Werdens in der Natur und in der Kunst zum Ausdruck zu verhelfen. Je ehrfürchtiger wir uns zu jenem Es verhalten, je näher gelangen wir zu der Ursprünglichkeit, die in jeder Schöpferkraft lebt, je rationalistischer wir das Werden zu begreifen suchen, je mehr büßt dieses an Originalität ein.

Heute ahnen wir wohl, wie sehr wir gegen unsere Entwicklung fehlten, als wir uns mit Übereifer in den Dienst der äußeren Welt stellten, und darüber das Innenleben und den Geist vernachlässigten. Nicht dem Räderwerk bewußter Kausalität, sondern dem Mysterium intelligibler Freiheit der schöpferischen Entwicklung kommt die letzte Entscheidung zu.

Vielleicht ist die Kunst heute mehr denn je dazu berufen, die Umkehr zu vermitteln, die uns not tut als Rückkehr zum Lebensquell unseres Wesens, dorthin, wo kein rechnerisches Ich willkürlich zählt und wägt, sondern nur das geheimnisvolle Es in seiner Ursprünglichkeit waltet und schafft. . . . . KARL HECKEL.

Der große Geist unterscheidet sich hauptsächlich darin vom kleinen, daß sein Werk selbständig ist, daß er ohne Rücksicht auf das, was andere getan haben, mit seiner Bestimmung von Ewigkeit her zu koexistieren scheint, da der kleine Kopf durch übel angebrachte Nachahmung seine Eingeschränktheit noch einmal manifestiert. . . . . GOETHE.

LUCIAN BERNHARD. »SOFA IM BOUDOIR«

LUCIAN BERNHARD–BERLIN.

»KAMIN-NISCHE IM BOUDOIR«

LUCIAN BERNHARD. »NISCHEN-SITZPLATZ AM KAMIN« (SALON-PUPPE VON EMMA VON SICHART).

LUCIAN BERNHARD. »ANKLEIDEZIMMER DES HERRN« BRAUNE TAPETE. GRAUER FUSSBODEN. WÄSCHESCHRANK NUSSBAUM UND SCHLEIFLACK.

LUCIAN BERNHARD—BERLIN. »SCHRANK IM ANKLEIDEZIMMER«

KUNSTSCHULREFORM UND KÜNSTLER.

Der Ortsverein Berlin der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft veranstaltete am 30. Januar im großen Saale des ehemaligen Herrenhauses eine Künstlerversammlung, an der die gesamte Berliner Künstlerschaft mit allen ihren Organisationen teilnahm, um über die Reform der Künstlererziehung zu beraten.

Der Vorsitzende, Maler Hermann Widmer, eröffnete die Versammlung, und betonte, daß das Problem der Künstlererziehung sich zu einem Ideenkampf entwickelt habe. Aber niemand, ganz besonders nicht diejenigen, die diese Reformen ausführen sollen, wissen, wie eigentlich die Gesamtheit der Künstlerschaft über diese Dinge denkt. Er wies darauf hin, daß das Ungesunde unserer ganzen Kunstverhältnisse, die unglaubliche Überproduktion und das zahlreiche Künstlerproletariat die Ursache sei, daß viele darüber nachgedacht hätten, wie diese Zustände zu ändern seien. Er gab eine ausführliche Statistik mit wahrhaft erschreckenden Zahlen, die das Überangebot an Kunstwerken beleuchteten. Das habe ihn auch veranlaßt, schon vor einem Jahrzehnt in seinem bekannten „Buch der kunstgewerblichen und künstlerischen Berufe" die Forderung aufzustellen, daß jeder Künstler seine Ausbildung als Handwerker beginnen solle, und er freue sich, daß sich dieser Gedanke immer mehr Bahn breche.

Prof. Max Kutschmann vertrat die Meinung, daß „Bilder malen" für den Bedarf des Hauses, Porträts, Landschaften usw. ein bürgerlicher Beruf sei, genau so ehrlich, nützlich und notwendig wie jedes andere Handwerk. Und junge Leute auf ihren Wunsch in diesem Beruf so gut wie es nur immer denkbar ist, auszubilden, sei ein durchaus berechtigtes Unterfangen.

Prof. Dr. Hermann Seeger, Kustos der Berliner Kunsthochschule, wies auf die vielen Künstler hin, die auf den Akademien ausgebildet wurden, und deren Namen heute mit Ehren genannt werden, und machte mit den Reformen bekannt, die unter Prof. Arthur Kampfs Leitung heute schon eingeführt seien.

Maler Wilhelm Tank, Vorsitzender des Reichsbundes der deutschen Kunsthochschüler, be-

LUCIAN BERNHARD. »HAUS M. IN BERLIN • HERREN-ANKLEIDEZIMMER« GARDINEN DER SCHRÄNKE GRAUBLAU. POLSTERMÖBEL HELLGRAUBLAU.

LUCIAN BERNHARD. »BLICK INS BADEZIMMER«

FUSSBODENFLIESEN TIEFBRAUN, WANDFLIESEN BLASSGELB, DECKE TÜRKISBLAU.

LUCIAN BERNHARD. »BETTWAND DES SCHLAFZIMMERS«

WAND DUNKELCREME. BODEN DUNKELBLAU. MÖBEL ALTROSA MIT GOLD. BETTHIMMEL LAVENDELBLAU, INNEN HELLCREME.

LUCIAN BERNHARD – BERLIN. SPIEGEL IM SCHLAFZIMMER

zeugte, daß das Akademiestudium schon heute mehr oder weniger umgestaltet worden sei.

Maler Max Pechstein vertrat die Ansicht, daß die beste Reform die sei: Man nehme sich zu Hause zwei bis drei junge Leute und lehre sie das Technische. Aber die Kunst könne man nicht lehren.

Architekt Prof. German Bestelmeyer referierte über „Architekten-Erziehung", und sagte, daß die ganze Schwierigkeit daher komme, daß wir ein beamtetes Architektentum haben, das in erster Linie eine Hochschulbildung braucht, die es mit den übrigen Verwaltungsbeamten, besonders den Juristen, gleichberechtigt mache. Er schlägt vor: Der Architekt soll zuerst zwei Jahre auf die technische Hochschule gehen, um technisches Zeichnen zu lernen, dann in die Praxis und dann event. auf die Akademie zur weiter künstlerischen Ausbildung.

Prof. Peter Behrens betont, daß wir Künstler eine innere Initiative haben, das Handwerk wieder zu beleben, und Prof. Ludwig Dettmann berichtet in interessanter Weise über seine Erfahrungen als Direktor der Königsberger Kunstakademie. Direktor A. Reimann bemerkt, daß ein großer Teil der erstrebten Reformen an privaten Kunstschulen schon eingeführt sei.

Zum Schluß wird ein Arbeitsausschuß gewählt, der genaue Richtlinien für die geplante Reform der Künstlererziehung ausarbeiten soll und dem Peter Behrens, Ludwig Dettmann, Hermann Widmer, Direktor Wagner, Otto Placzek, Zeichenlehrer Heino Becker, Wilhelm Tank, Hildegard Lehnert und German Bestelmeyer angehören. Man konnte beobachten, daß seit langer Zeit kaum eine Frage die Künstlerschaft so interessiert, ja erregt hat, als die geplante Kunstschulreform. Die Einberufung einer zweiten Versammlung wurde stürmisch verlangt.

✿

Große Reformpläne und revolutionäre Forderungen anzumelden ist im Grunde ebenso billig wie das Entwerfen utopischer Bauprojekte. Die eigentlichen Schwierigkeiten beginnen im Augenblick, wo man versucht, seine Gedanken in die Wirklichkeit zu überführen; denn hart im Raume stoßen sich die Sachen und — die Menschen. . . . . W. WAETZOLDT.

PAUL SCHEURICH. »WANDLEUCHTER IM SCHLAFZIMMER«

LUCIAN BERNHARD. »DREHBARES NACHTSCHRÄNKCHEN«

LUCIAN BERNHARD. WÄSCHE-KOMMODE UND FRISIERTISCH HOLZTEILE ALTROSA MIT GOLD. SCHWARZER TÜLLBEHANG MIT GOLDSPITZE.

LUCIAN BERNHARD. WANDSCHRANCK IM SCHLAFZIMMER« MÖBEL ALTROSA SCHLEIFLACK MIT ALTGOLDENEN PROFILEN U. ORNAMENTEN.

EMMA VON SICHART-MÜNCHEN.

»PUPPEN ALS ZIMMERSCHMUCK«

PUPPEN ALS ZIMMERSCHMUCK.

Hat man irgendwo im Zimmer plastische Kunstwerke stehen — und sei es lyrische oder musikalische Kleinplastik — es geht immer eine geistige Lebendigkeit von ihnen aus. Hat man Puppen als Zimmerschmuck, so teilen sie dem Raum eine seelische Lebendigkeit mit. Ihr Reiz ist ein menschlich-spielerischer. Das Material ist in allen seinen Bestandteilen Kunstmittel geworden; die Ausdrucksmöglichkeit kommt nicht aus der Gebärde, sie liegt im Gebahren; Puppen wollen nicht erregen, sie bewegen uns. Eine Plastik ist Werk, ist Wesen; sie ist von metaphysischen Mächten in die Welt der drei Dimensionen geschaffen, das sichtbar und unsichtbar Stoffliche wurde durchformt. Eine Puppe ist Geschöpf, ist Ding; sichtbar Stoffliches wurde so zusammengefügt, daß sich eine metaphysische Einheit ergab. Die Arbeit der Puppenkünstlerin ist also nicht rein schöpferisch: Gestaltung, nicht rein technisch: Erfindung, sondern beides, sie ist Zauberei. Aus vielen Materialien wird eine gegenständliche Einheit, aus vielen Materialseelen die Einzelseele der Puppe, Frage dabei des kultivierten Geschmacks lediglich die gewollte Harmonie. Würde eine Puppe trotzdem Wesen, bekäme sie geistige Lebendigkeit, dann wäre sie Gespenst, ihr Reiz ein durchaus perverser, wie er schnell ermüdet, bald unheimlich wird und nie längere Zeit liebenswürdig wirkt.

Die Puppen von Emma von Sichart-München sind ganz ohne Gespenstisches, sie sind liebe, herzige, entzückende Geschöpfe, sie haben Frauenseelen, sie verhalten sich ganz passiv zu den Menschen und bleiben in vornehmer Zurückhaltung. Sie nehmen nicht, sie wollen genommen sein. Unmittelbar sind sie dann da und nah mit dem Zauber ihrer erlauchten Herkunft. Sie teilen dem Zimmer ihre helle kindliche Süßigkeit mit, sie singen im Raum. Sie träumen ein entlegenes, von Engeln entlehntes Lächeln. Ihre Lieblichkeit träumt in eine galante Zeit zurück. Sie denken des großartigen, peinlichen Zeremoniells wie der traulich-schlichten Schäferstündchen, der dichten Laubengänge, wo es von Küssen zwitscherte, wie

der Fontänen, deren Plätschern die zahllosen Anekdoten vergaß. Ist es nicht, als ob sie aus Gärten, Veitshöchheim oder Versailles, kämen? Ist es nicht, als ob sie des hirtischen Gedichts von Dafnis und Chloë gedächten? Sie haben das lebendige Erbe des Rokoko herübergerettet in unsere Zeit, in unsere Zimmer. Diese Puppen träumen in den Vitrinen, sie stehen auf dem Teetisch, die Krinoline pompös gerafft, sie lehnen auf dem Gesims, auf Konsolen und Kommoden haben sie ihren natürlichen Platz. Der Reichtum fürstlicher Roben ist ihre erste Selbstverständlichkeit. Sie tragen den schweren, schwelgerischen Sammt, die prunkvollen, gepreßten Brokate, mit blumigen Mustern durchwirkt und bestickt, die leichte knisternde Seide. Der Zierat zärtlicher Spitzen geht wie Duft von den rauschenden Faltenwürfen aus. Diesen Damen steht viel Kleinod an Kleidern an, die getufften Coiffüren sind mit Schmuck besteckt, Armbänder schmiegen sich leicht ums Gelenk, eine Brosche blinkt auf der Brust. Diese Puppe

EMMA v. SICHART-MÜNCHEN.

»PUPPE ALS ZIMMERSCHMUCK« ROSTBRAUNER SAMT, GOLDSPITZE UND SEIDENBROKAT.

hält zierlich in spitzen Fingern einen Fächer aus gespanntem Tüll, es ist als bewegte ein Lüftchen die gekräuselten Spitzenwerke und das lockige Haar. Sie ist im großen Ballstaat und ihre Mienen sagen ein „Rühr mich nicht an". Die andere steht da wie zur dritten Tour der Quadrille, mit gnädiger Herablassung einladend. Jene dritte ist im Kostüm mit befiedertem Hut, gerade zur Ausfahrt bereit, ein wenig hochmütig, so als danke sie für jegliche Begleitung. Alles an diesen Geschöpfen ist von feiner, erlesener Art. Man kann sie lange ansehen, immer um sich haben. Sie sind selbstlos, von großem Takt. Wenn man allein ist, kann man mit ihnen plaudern. Kann ihnen scherzhafte Geschichten erzählen. Dann sind sie ganz menschliche Geschöpfe, man sucht ihre Blicke aufzufangen, lächelt, und auf einmal ist es, als stiege ein schnelles Erröten in die Mienen aus Wachs oder Porzellan, als bekämen sie einen neckischen Zug um den Mund. Dann ist es oft, als fingen sie an zu sprechen. Sie sagen irgend etwas leichtes, sie machen ein paar Schritte vorwärts, ganz schwebend, zierlich wie die Pas zu einem Menuett. Aus ihren Augen blitzt Übermut, man glaubt ihr geträumtes Kichern zu vernehmen, in den Falten ihrer Roben verspielt sich das Licht, den Fluß ihrer Bewegungen begleitet ganz fernher von Geigen und Flöten die allzuleichte sprühende Musik eines Mozart, eines Rossini, eines Ritter Gluck. Die Puppen von Emma von Sichart sind gern in unserem Zimmer. Sie machen, daß man leichten Fußes dieser oft entseelten Zeit entgeht, und rückerinnernd ihres Erbes, des Rokoko, einen Hauch empfängt. Sie sind ganz menschliche Geschöpfe und erfüllt von ihrer Aufgabe, uns über ein Leeres und Dunkles der Stunde hinwegzuhelfen. Eine feine sichere Künstlerinnenhand, ein vornehmes Frauenherz hat sie dieser Zeit geschenkt. HANS SCHIEBELHUTH.

PAUL H. HÜBNER—FREIBURG I. B. »DECKE IN TÜLLSTICKEREI«

Dr. HENRY BUERGEL GOODWIN–STOCKHOLM. »KLEINE BAYERIN«

H. BUERGEL GOODWIN. »BLONDER KOPF«

KÜNSTLERISCHE KULTUR IM PHOTOGRAPHISCHEN KINDERBILDNIS.

TEXT VON DR. W. WARSTAT.

Das photographische Kinderbild besitzt auch heute noch für einen großen Teil der Väter und Mütter in erster Reihe Erinnerungswert von halb scherzhaftem, halb wehmütigem Charakter. Der nackte Säugling, der sich auf seinem Bärenfell mehr oder weniger ungemütlich fühlt, der Konfirmand im ersten schlecht sitzenden schwarzen Rock oder schwarzen Kleide mit Gesangbuch, Taschentuch und Sträußchen in der Hand, das sind die typischen Beispiele dafür, was auch heute noch auf diesem Gebiete in den weitaus meisten Fällen vom Photographen verlangt wird und womit die Masse des Publikums zufrieden ist.

Und doch hat die eifrige Arbeit unserer Kunstphotographen, die sich in den letzten Jahrzehnten mit Glück abmühten, aus der Photographie unter weiser und zielbewußter Ausnutzung der ihr zur Verfügung stehenden künstlerischen und technischen Mittel eine Kunstübung von durchaus eigenartigem Stil in Formengebung und Ausdruck zu schaffen, wohl auf keinem Sondergebiete der Photographie so erfreuliche Erfolge gezeitigt wie gerade auf dem Gebiete der Kinderphotographie. Als bester Beweis dafür kann die hier gebotene Sammlung photographischer Kinderbildnisse gelten, die aus besten deutschen Lichtbildwerkstätten und von Amateuren stammen und deren eingehende Betrachtung einerseits dem schaffenden Lichtbildner wertvolle Anregungen und einen Ansporn für weiteres Streben nach Stil- und Ausdruckskultur, andererseits dem nehmenden Publikum einen Maßstab liefern kann für die Ansprüche, die es mit Recht an die Leistung des Lichtbildners stellen darf, sowie eine Schulung in der geschmacklichen Bewertung des ihm gelieferten Bildwerkes. Mit ihrer Veröffentlichung erwirbt sich Hofrat Alexander Koch ein neues, wertvolles Verdienst um die Erziehung unseres Volkes zu künstlerischer Ausdruckskultur und zur Beseelung des Alltags durch die Freude am Schönen und Gediegenen.

Es ist unverkennbar, daß gerade das Kinderbild dem Lichtbildner, der danach strebt, in seinen Werken lebendigen Persönlichkeitsausdruck in geschmackvoller Form zu gestalten, nicht ungünstige Vorbedingungen bietet. Während alle Lebens- und Ausdrucksäußerungen des Erwachsenen gewohnheitsmäßig durch den Zwang der gesellschaftlichen Form und Sitte beherrscht und gehemmt werden, zeichnet sich das Gefühlsleben des Kindes durch unmittel-

KARL MÜLLER – FRANKFURT. »KINDER-BILDNIS«

bare Frische und Echtheit im Ausdruck aus. Wenn der Lichtbildner sein jugendliches Modell richtig zu behandeln versteht, so vermag er diese naturunmittelbare Frische des Ausdrucks mit Hilfe seiner schnell zufassenden Technik sogar leichter und besser in sein Bild hinüberzuretten, als es in manchen Fällen dem Maler möglich ist. Man muß das malerische Werk ganzer Künstlergenerationen durchmustern, ehe man so viele durch Lebendigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks ansprechenden Kinder-Genrebilder findet, wie sie durch die Lichtbildkunst der letzten Jahre geschaffen worden sind. Der kleine Gelehrte von Karl Müller-Frankfurt, sowie der ziegenfütternde Knabe von Margarete Roeper-Rostock können als treffliche Beispiele für das Kinder-Genrebild gelten. Namentlich das erstgenannte Bild besticht durch die drollige Echtheit des Interesses, mit dem sich der kleine Mann seinem großen Buche widmet.

Vom künstlerischen Photographen verlangt das Kinder-Genrebild nicht wenig Liebe zum Kinde, Verständnis für sein Seelenleben, ein in der Beobachtung aller Äußerungen dieses Seelenlebens geschultes Auge, Geistesgegenwart bei der Erfassung des günstigen Augenblicks, fast instinktive Beherrschung der Technik, die den Apparat im richtigen Augenblick in richtiger Weise in Funktion treten läßt, und schließlich ein fast zur zweiten Natur gewordenes Gefühl für die künstlerische Form.

Denn auch bei denjenigen Bildern, die sich der bildnismäßigen Auffassung nähern, bei denen es sich weniger darum handelt, einen schnell vorübereilenden, besonders prägnanten Augenblick aus dem Ausdrucksleben des Kindes festzuhalten, als vielmehr eine etwas breiter angelegte, bildnishafter Ruhe sich angleichende Darstellung der kindlichen Persönlichkeit in ihrem Gesamtumfange zu geben, muß der Künstlerphotograph bei der wechselvollen Lebendigkeit des kindlichen Ausdruckslebens schnell zufassen, wenn er nicht den Augenblick verfehlen will, der für die bildhafte Komposition des Ganzen der geeignetste erscheint. Er muß also bei der Beobachtung seines Modells befähigt sein, rein gefühlsmäßig die Stellung seines Modells zum Bildraum, den Verlauf der Linien und Flächen, das Verhältnis der Tonwerte und Lichtflecke sowie die Beleuchtung auf ihre mehr körperliche oder mehr flächenhafte Wirkung abzuschätzen und gleichzeitig ästhetisch und geschmacklich zu werten. Zwar wird die Ausarbeitung des Negativs und hinterher des Positivs noch mancherlei für die bildhafte Wirkung des Ganzen leisten können. Was aber bei der

ALEX BINDER—BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

ATELIER D'ORA WIEN. »KINDER-BILDNIS«

Aufnahme verfehlt ist, läßt sich in den seltensten Fällen hinterher noch gutmachen. Was dagegen die Aufnahme an künstlerisch-bildhaften Werten enthält, kann durch die Ausarbeitung des negativen und positiven Bildes erst zu rechter ästhetischer Wirkung gebracht werden. Welche verschiedenen Wege trotz der verhältnismäßig großen mechanischen Gebundenheit der photographischen Mittel sich dem Lichtbildner bei der Stilgestaltung des Kinderbildes bieten, dafür liefert die hier vorliegende Auswahl eine ganze Anzahl besonders schlagender Beweise.

Dem Genrebilde am nächsten stehen meistens die Freilichtaufnahmen von Kindern, welche die Kinderfigur voll und plastisch beleuchtet in den Raum der natürlichen Umgebung stellen. Dabei sind zweierlei Gefahren zu vermeiden. Die natürliche Umgebung darf sich nicht vordrängen und die Kinderfigur überschreien, und die Beleuchtung darf nicht zu hart und kontrastreich wirken. Beide Gefahren sind mit Geschick in der Freilichtaufnahme Karl Bauer-Karlsruhe vermieden. Die natürliche Umgebung, die Bank und der Hintergrund ist gerade soweit angedeutet, daß sie eine Vorstellung von der Räumlichkeit des Winkels erwecken, in dem die beiden Geschwister spielen. Und die Beleuchtung der Gesichter und namentlich der weißen Kleider ist so vorsichtig gedämpft, daß ein knalliger Kontrast vermieden wird. Ganz ähnliche Vorzüge, dabei eine noch bessere Beleuchtung weist das lustige Geschwistertrio von Erna Koch auf, das sich die Gartenmauer zum

MALER HENRY NIESTLE-DACHAU. »KINDERBILDNIS-PHOTOGRAPHIE«

HENRY BUERGEL GOODWIN—STOCKHOLM. »STUDIE«

MARGARETE ROEPER – ROSTOCK. »KINDER-BILDNIS IM FREIEN«

lustigen Thron erwählt hat. Dagegen ist der „Frühling" von Rassmus-Greifswald etwas zu anspruchsvoll in der Behandlung der Umgebung. Auch hätte die Plastik des Körperchens durch eine etwas lebendigere Behandlung der Haut gewonnen. Viel weicher und zarter erscheint z. B. die Behandlung der Haut in dem Freilicht-Kinderakt von Henry Buergel Goodwin-Stockholm, wenn auch die Einordnung des Kinderkörpers in den Bildraum keine völlige Befriedigung erwecken kann. Die linke Hälfte des Bildraums wirkt zu leer.

Mit hervorragender Beherrschung der photographischen sowie der bildhaft kompositorischen Technik sind alle Aufgaben, die der Kinderakt dem Lichtbildner bietet, in dem Kinderrückenakt mit Spiegel aus dem Atelier Horn-Triest gelöst worden. Der Kinderkörper erscheint in voller, kindlich weicher Plastik. Die Haut hat ihren Glanz und ihre zarte Feinheit behalten. Die Haltung des Kindes ist nicht steif und gezwungen, weist vielmehr kräftigen Schwung und schöne Bewegung auf, und die Fläche des Bildraumes ist in Dunkel und Hell und durch die weiche Kurven der Linien gefällig geteilt und gegliedert. Von den übrigen Kinderakten besticht Erna Lendvai-Dircksen's Arbeit durch die natürliche Unmittelbarkeit der Bewegung des mit den Blumen spielenden Kindes und durch gute Einordnung des Körpers in den Bildraum, der Akt von Nini und Carry Hess-Frankfurt a. M. durch die kindliche Drolligkeit des Ausdrucks, der halb Interesse, halb Besorgnis zu erkennen gibt.

Unter den eigentlichen Kinderbildnissen, die den Hauptteil der hier gebotenen Auswahl darstellen, kann man deutlich zwei verschiedene Auffassungen und dementsprechend zwei verschiedene Spielarten des Stils feststellen: hier bemühen sich die Lichtbildner, das Kind in der vollen Lebendigkeit seines Lebens, in seiner Schelmerei, in seiner Lebhaftigkeit gewissermaßen im Augenblicksbilde festzustellen, dort suchen sie sich zur Darstellung einen Augenblick der Ruhe, der Sammlung aus, in dem das Kind die äußerliche Ausdrucksbewegung dämpft und gewissermaßen nach innen lauscht. Zur Gruppe der lebhaft ausdrucksbewegten Bildnisse gehört vor allem das lachende Mädchen „Irene" aus dem Atelier J. Messner-Wien und der kleine „Peter" von Alex Binder-Berlin. Stilistisches Erfordernis bei diesen Bildern ist es, daß sie möglichst realistisch gehalten sind, d. h. das Modell in voller, scharfer Plastik zeigen und auch in den Helligkeitswerten, in der Linienführung und der Gliederung der Flächen lebhafte, kräftige Töne anschlagen. Ein Musterbeispiel für diese innere Beziehung zwischen

dem Bildausdruck und den verwandten künstlerischen Mitteln ist das eben erwähnte Bildnis „Irene". Die kräftige dreifache Tonabstufung vom Weiß des Hintergrundes zum Grau des Mantels und endlich dem Schwarz des Pelzbesatzes, die kräftig gezogene Umrißlinie der Figur vor dem hellen Hintergrund und die breiten schwarzen Streifen des Pelzbesatzes, die die graue Mantelfläche kräftig teilen, wirken für die Lebhaftigkeit des Ausdrucks grundlegend mit. In dem lachenden Köpfchen von Erna Koch ist der Sonnenreflex, der sich über Kopf und Schultern legt, mit Glück zur Steigerung des Ausdrucks verwandt. Die lebhafte Bewegung, die das lockige Kinderköpfchen von Karl Müller-Frankfurt auszeichnet, ist dagegen lediglich durch die Drehung des Kopfes, die Richtung des Blickes und die Streckung des Armes in der Blickrichtung erzielt. Im Ganzen liegt Kraft und Energie, die durch die kräftige Plastik im Gesicht und in den Falten des Kleides betont wird. Lebhaft im Ausdruck und in der Tonabstufung, ausgezeichnet in der Bildanordnung ist auch das schwarzhaarige, lächelnde Mädelchen im weißen Röckchen von Erna Lendvai-Dircksen - Berlin.

Für die Bildnisse von ruhigerer Haltung kann das Knabenbrustbild von Hugo Erfurth-Dresden als Musterbeispiel dienen. Alles atmet in ihm Besinnlichkeit und Ruhe. In den Augen des Knaben wohnt die Träumerei. Und diese Ausdruckshaltung des Bildes beeinflußt unverkennbar auch seine Formengebung. Mit Hilfe des Bromöldruckes hat Erfurth den an sich weichen und runden Konturen noch größere Weichheit

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN–BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN–BERLIN, »KINDER-BILDNIS«

THEA BERNSTEIN-BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

verliehen, hat die Grenzlinien der Flächen verwischt und die Mitteltöne fast ganz aufgelöst. Bei Bildnissen von solcher Ausdruckshaltung kann Weichheit und Unschärfe ein Stilmittel von unbedingter Notwendigkeit werden. Wir finden die Unschärfe zu ähnlichem Zwecke auch in dem „Mädchenkopf" von Henry Niestle-Dachau verwandt. Allerdings strebt dieser Amateur letzten Endes einer Beleuchtungswirkung zu. Er betont das auf der Wange und im Haar spielende Sonnenlicht, löst aber durch die Weichheit in der Wiedergabe der Sonnenreflexe deren Härte zu zarten Tönen und lichten Flecken auf. Diese zarte Ton- und Fleckwirkung, in welche die zackigen Umrißlinien der Blätter im rechten Vordergrund einige kräftigere Nuancen bringen, gibt dem Bild seine Stimmung und einen eigenartigen Wohlklang und Reiz.

Der „Blonde Kopf" von Henry Buergel Goodwin ist nicht so weich gehalten, denn es ist seine Bestimmung, durch die Plastik der länglich schmalen Kopfform und durch die edle Ruhe seines Ovals sowie durch die schön geschwungene Linie von Nacken und Schulter zu wirken. Ein wenig Unschärfe mehr hätte diese Wirkung zerstört. Auf den Bahnen Rembrandts wandelt Erna Lendvai-Dircksen, wenn sie in ihrem Mädchenhalbbildnis alles Licht auf das Gesicht konzentriert und den übrigen Körper sowie den Hintergrund in Schatten oder Halbschatten taucht. Das „betende Mädchen" von Thea Bernstein wirkt durch die Eigenart des Bildausschnittes, die Zartheit der Töne, sowie durch die kräftige Lebhaftigkeit der Linienführung, ihr Backfischchen durch die Feinheit in der Modellierung des Kopfes und den kräftigen

ATELIER D'ORA—WIEN. »MUTTER UND KIND«

Rhythmus der Doppelsenkrechten, in der die beiden schweren, schwarzen Zöpfe das zarte Köpfchen nach unten ziehen wollen. — Jedes einzelne der hier wiedergegebenen, wenn auch im Text nicht ausdrücklich erwähnten Bilder ist dank dem stilistischen Feingefühl, mit dem Alexander Koch die Auswahl der Blätter getroffen hat, ein neues Beispiel dafür, wie es dem lichtbildenden Künstler möglich ist, durch Abwandlungen in der Anwendung der ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel immer wieder neue Schönheit in sein Werk hineinzubringen.

Auf ein einziges Bild soll zum Schluß noch besonders hingewiesen werden: auf die Mutter mit dem Kinde aus dem Atelier D'Ora-Wien. Nicht nur, weil es durch die monumentale Ruhe seines Aufbaues und die Schönheit seiner Gliederung besticht, sondern weil es der einzige Vertreter der Darstellung von „Mutter und Kind" in der diesmaligen Bilderauswahl ist. —

ALEX BINDER—BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

KARL MÜLLER-FRANKFURT. »KINDER-BILDNIS«

ALEX BINDER – BERLIN. PETER.

ATELIER D'ORA – WIEN.

MARG. RASSMUS GREIFSWALD. FRÜHLING.

MARGARETE KOEPER – ROSTOCK.

K. BAUER – KARLSRUHE. KINDER-BILDNIS

ZUR KUNST-ERÖRTERUNG DES AUGENBLICKS.

Die Kunsterörterung des Augenblicks, wenigstens die deutsche, steht unter dem Zeichen dessen, was Ende des Expressionismus genannt wird. Es dürfte eine dornige Aufgabe sein, zu entscheiden, was in diesem Begriff bloßes Wort und was wirkliches Ereignis ist. Was ist zu Ende, wenn der Expressionismus zu Ende ist? Etwa die ganze moderne Kunst seit 1910? Kaum möglich. Denn in ihr bildete der eigentliche Expressionismus (die rauschhafte, extatische, formsprengende, naturfeindliche Richtung) nur eine Sonderströmung. Vielleichtist nur ein Schlagwort damit zu Ende, ein Schlagwort und ein Rezeptglaube. Die waren jedoch beide unzulänglich und dumm von Anfang an. Das Richtige wird wohl sein, daß das neue Schlagwort „Ende des Expressionismus" eine neue Regung des Zeitgeistes ankündigt, die vor allem damit beginnt, daß sie ihren Vorgänger für tot erklärt. Das ist ihr gutes Recht. Das Recht der Gewalt. Denn die Wendungen des Zeitgeistes, seine Wallungen und Appetite, folgen einander nicht nach Wertgründen, sondern nach Machtgründen. Das Alte in der Kunst ist tot, weil ein Neues da ist. Dagegen gibt es keine Berufung. In diesem Vorgang wirken ähnlich vernunftlose Kräfte wie im Wechsel der Moden. Der Betrogene ist immer nur der, der an die Endgültigkeit oder an die rezepthafte Wert-Ergiebigkeit einer neuen Wendung glaubt.

Wie sieht aber das Neue aus, das an die Stelle des totgesagten Expressionismus treten will? — Wir unterscheiden zweierlei, noch dazu auf völlig getrennten Gebieten.

Im Gebiet der produzierenden Kunst die neue Wendung zu einem Klassizismus aus dritter oder vierter Hand: Nazarenertum. Klassizismus entsteht immer entweder aus erkämpfter, siegreicher Beruhigung oder aus Sehnsucht nach Ruhe, also aus Ermattung. Das letztere dürfte wohl unser Fall sein. Die Raserei der Aufbäumung hat uns dem Ziel der dauerhaften Wertleistung nicht näher gebracht. Im Gegenteil: wir haben uns durch sie erst recht an den endgültigen Schranken, die der Kunst unseres Zeitalters gesetzt sind, gestoßen. Wir glauben, daß uns im großen Ganzen ein gewisser Verzicht auf das Endgültige aufgezwungen ist, und glauben einzusehen, daß dieser Verzicht nicht laut und lärmend, sondern ebensogut still und besonnen

E. LENDVAI-DIRCKSEN. »KINDER-BILDNIS

sein kann. Wir sind außerdem müde. Müde, skeptisch, satt der flügelmännischen Geberden und vor allem der revolutionären Phrasen. Wir sehen ernüchtert zu, wie tausend Zärtlinge am Feuer expressionistischen Prometheustums ihre dünnen kunstgewerblichen Kaffeesüppchen kochen. Wir müssen uns eingestehen, daß das Extatische mindestens ebenso häufig Lebensschwäche bedeutet wie Lebensüberschuß. Kurz und gut, Besinnung ist eingetreten, Stimmung eines ruhigen Verzichts, in der wir nicht mehr das Endgültige erstreben, sondern — als echte Zeitgenossen der Spengler'schen Unternehmung — eine anständige, haltungsvolle Art, Bürger eines zum Höchsten nicht mehr fähigen Kulturaugenblicks zu sein. Vielleicht darf ich hier einschieben, — um Mißverständnisse zu vermeiden — daß ich diese Stimmung hier vortrage ohne jedes Für und Wider, so wie sie im Augenblick empfunden wird, insbesondere ohne sie selbst zu teilen. Ich werde später zu sagen haben, inwiefern mir diese Stimmung angreifbar scheint.

Das zweite Neue ist auf dem Gebiet der Kunsterörterung gegeben. Es besteht in der Erkenntnis oder in dem Glauben, die Kunst sei als solche vorläufig erledigt, habe ihre zentrale Wichtigkeit eingebüßt und sei nicht mehr fähig, die wahrhaft großen und starken Werte der Zeit darzustellen. Diese Erkenntnis spricht also dem Zeitalter von vornherein die Möglichkeit ab, im Bereich der Kunst zum lebenenträtselnden und absolut formgewaltigen Werk zu gelangen. Sie behauptet, die vorhandenen Formkräfte der Zeit äußerten sich nur noch in Kunst-

E. LENDVAI-DIRCKSEN. »KINDER-BILDNIS«

werken des Gedankens (etwa der Reihe Spengler, Gundolf, Bertram usw.); die eigentliche Kunst aber sei dazu bestimmt, in hingedehnter Decadence reizvoll oder stürmisch zu verwesen.

Dies etwa zur Kennzeichnung der Lage.

Bemerkenswert daran ist vor allem, daß diese Schilderung nur für Deutschland gilt. In Frankreich z. B. ist wohl Picasso am Werk, sich im Zurückgreifen auf Ingres und Puvis de Chavannes eine neue Wegstrecke zu eröffnen. Aber er steht damit einstweilen ziemlich allein und die französische Kunsterörterung scheint sehr weit davon entfernt, die negative deutsche Bewertung der künstlerischen Gesamtlage zu teilen. Im Gegenteil: es herrscht in ihr ein recht zuversichtlicher Ton. Man geht die mit dem Kubismus beschrittene Linie rüstig weiter und hofft im Bereich der Erkenntnis wie des Schaffens auf gute Ergebnisse.

Der Umstand, daß Frankreich die enttäuschte Stimmung der deutschen Kunsterörterung nicht teilt, scheint zu erhärten, was mir schon von anderer Seite her wahrscheinlich dünkt: Herkunft der geschilderten Verzichtstimmung aus augenblicklichen Depressionsgefühlen. Ich neige zu der Anschauung, daß die übertrieben hoffnungslose Bewertung des deutschen Kunstaugenblicks nicht eine sachliche Erkenntnis ist, sondern zum größeren Teil eine Erschlaffung des Gemüts. Der Rückschlag auf die expressionistischen Räusche zeigt sich in allzu kalter Ernüchterung. Frankreich hat eine expressionistische Periode in deutschem Sinne nicht erlebt. Daher bleibt ihm auch der heftige Rückschlag erspart. Bei

AUGUSTE CLAUSSEN ALTONA. »KINDER-BILDNIS«

uns findet die Ernüchterung nicht nur deshalb günstigeren Boden, weil wir vermesseneren Glaubens in der expressionistischen Richtung vorangestürmt waren, sondern auch deshalb, weil die Ungunst der Zeiten doppelt und dreifach schwer auf uns niederwuchtet. So stehen wir, glaube ich, mehr vor einem Nachlassen unserer seelischen Spannkraft als vor einer klaren Einsicht in Unabänderliches. Es ist nicht Ernüchterung; es ist Übernüchterung. Und Leben läßt sich nicht leben oder auch nur tragen, ohne ein gewisses Schäumen und Träumen phantastischer Kräfte. Wenn sich gegenwärtig unserem Kunstdenken alle Aussichten zuschließen und die Kulisse eines trübseligen Verzichts vor unseren Augen herabrauscht, dann muß daran erinnert werden, daß eine ständige Begleiterscheinung der inneren Lebensminderung die Verbauung aller seelischen Perspektiven ist. In Zuständen der Schwäche sehen wir mit unserem Lebensgefühl kaum über den kommenden Tag hinaus. Alles was wir außen und innen wahrnehmen, möchte uns überreden, zu verzagen; wir glauben uns in Sackgassen ohne Entrinnen eingeschnürt.

Ich mißtraue der Stimmung, die uns gerade jetzt zu einer gelassenen Kunstverzweiflung überreden möchte, schon deshalb, weil die kulturelle Gesamtsituation der Kunst schon seit mindestens 100 Jahren die gleiche ist wie heute. Wir hätten Anlaß gehabt, schon viel früher an der Kunst irre zu werden. Wir taten es nicht, weil unser Gemüt nicht dazu gestimmt war. Seit langem schon fehlt unserem Kulturkreis die

ATELIER J. MESSNER—WIEN. KINDER-BILDNIS »IRENE«

religiöse Verkittung, aus der allein die Kunst ihre entscheidende Bedeutung gewinnt. Seit langem schon müßten oder könnten wir wissen, daß die Kunst nicht mehr dem Gesetz, dem Ur-Wahren dient, daß sie nicht mehr das große Wissen ausspricht, welches allein die äußerste kulturelle Form gewährleistet. Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Präraefaelitentum — lauter Namen für das Versagen der Kunst im letzten entscheidenden Punkt: im Punkt des Dienstes an einem sinnvoll geordneten und als sinnvoll empfundenen All. Wenn daher die Verzweiflungen erst heute kommen, so sind sie offenbar einer seelischen Depression zuzurechnen, die, wie gesagt, nicht einmal unseren ganzen Kulturkreis befallen hat.

— Ich halte diese Stimmung daher für durchaus vergänglich. Ich halte sie für ebenso vergänglich wie die Stimmung, auf deren Boden der ungeheure Erfolg des Spengler'schen Pessimismus gedeihen konnte. Wir haben Beipiele für derartige Wellen von negativen Gemütszuständen, die mit großer Gewalt anrauschen, ihre berechtigte Wirkung tun und dann wieder ohne Spur verfluten. Man mag dabei an die weltschmerzliche Stimmung vom Ende des 18. Jahrhunderts denken oder an die Periode des Schopenhauerischen Pessimismus, die beide ungeheure Angriffe auf unser Lebensgefühl bildeten. Wir beobachteten auch damals, wie sich ein dichter Ring von erdrückender Verneinung um unser Freiheitsgefühl schloß, gemauert aus anscheinend unwiderleglichen Argumenten. Der Verstand wird im Augenblick mit diesen Ar-

THEA BERNSTEIN—BERLIN. KINDER-BILDNIS.

ELISABETH WILBRAND-KÖLN RH. KINDER-BILDNIS

gumenten nicht fertig. Aber eine geringe Veränderung im seelischen Klima bringt Föhne, in deren Anhauch diese Argumente schmelzen wie Eis. Sie werden gläsern, durchsichtig und lösen sich, fast ohne intellektuelle Mitwirkung, auf in Rauch und Dampf. Vor zehn Jahren laute, glühende Begeisterung, übermütige Zukunftshoffnung in der Kunst — heute eine spitalhafte Resignation und vollkommene Absage — nein, so nahe liegen im Strom der Entwicklung begründetes Kraftgefühl und begründete Verzweiflung gegenüber den wichtigsten Kulturfragen nicht beisammen.

Der Augenblick der Depression wird vergehen. Die Kunst wird nicht, wie einige Sprecher der Verneinung aus ihren gewiß sehr ehrlichen Besorgnissen heraus gemeint haben, zu einem belanglosen, kulturell unergiebigen Spiel herabsinken. Sie macht eine schwere Krise durch; und nicht sie allein, sondern auch das Verhältnis des Volkes und der Werte zu ihr, das ist wahr. Aber nichts berechtigt zu der Annahme, die Kunst werde nicht auch in Zukunft ihre wichtige Rolle in der Lebensdeutung des Augenblicks, in der zeitlichen Formung ewiger Dinge spielen. Wenn wir das Ende des Expressionismus erlebt haben: das Ende dieser Depressionen werden wir ganz gewiß erleben, in fünf, spätestens in zehn Jahren. Denn älter als zehn Jahre pflegen solche bewegungsmäßigen Be- oder Entgeisterungen nicht zu werden. Die Natur wird ewig vor uns stehen mit tausend offenen Toren, durch die wir, wenn auch nicht zum Höchsten und Endgültigen der Form, so doch zur herzkräftigen Materie der Welt immer vordringen können. . . . WILHELM MICHEL.

ERNA KOCH– DARMSTADT. »GESCHWISTER-TRIO«

ERNA KOCH-
DARMSTADT.
AKT-STUDIE
»SOMMERTAG«

ERNA KOCH—DARMSTADT. KINDER-BILDNIS

GEISTIGE FORM.

In einem Vortrag über Ästhetik der Form kam der Redner zu dem Schluß: Geistige Form ist Unfug. Dieser kategorische Satz stieß bei den anwesenden jungen Malern auf heftigen Widerstand.

Der Redner war Architekt, das erklärt sofort die Sachlage. Er leitete die tektonischen Formgesetze auf ihren Ursprung zurück. Proportion, Harmonie, Symmetrie, Reihung ergaben sich beim Bauen naturnotwendig von selbst. Material, Handwerkszeug und der Zweck des Gebäudes schufen die Formgesetze. Der Mensch gewöhnte sich an sie und erhob sie dadurch zum ästhetischen Prinzip. Man sehe sich die stumpfsinnige Regelmäßigkeit eines Mauersteins, eines Balkens, eines Kastenhauses der Großstadt an und wird keine geistige Form entdecken, das ist reine stoffliche Form. — Form wird nur durch Gestaltung des Stoffes geschaffen. Wie kann der Geist an sich eine Form bilden, wenn er nicht den Stoff hätte, deshalb gibt es keine geistige Form.

Der Kunsthandwerker kommt dem Architekten auf halbem Wege entgegen. Sein Formerlebnis geht von der Idee aus (nicht immer!), die aber ihre Gestaltungsgesetze durch den Materialblock erhält. Ja, es ist eine Forderung der Materialgerechtigkeit, daß der Kunstgewerbler Kräfte und Sehnsüchte, die in dem Stoff schlummern, erkennt und ihnen die Form gibt, die sie verlangen. Ist damit gleichzeitig die Zweckform verbunden und der Gedanke des Schaffenden zum Ausdruck gekommen, so ist das kunstgewerbliche Zeugnis vollkommen.

Der junge Maler: Das formgebende Moment der freien Malerei ist lediglich das Erlebnis des Künstlers. Zweck gibt es nicht, das Material hat zu schweigen. Das darzustellende Objekt bedingt nur relativ die Form. Seine Linien werden so umgebogen, daß der seelische und geistige Gehalt, der zur Gestaltung drängt, klar ausgedrückt werden kann. Und da die so gewonnene Form nur ein Ausdruck meines Geistes ist, keine Kopie der naturgegebenen des Objekts, sich auch nicht durch das Material der Darstellung beeinflussen läßt, so gibt es sehr wohl eine geistige Form.

Dieses neue Schlagwort ist wie viele dieser modernen Kometen, die prunkend und unnahbar an dem Himmelsgewölbe unserer geistigen Welt herumbummeln, ein Begriff, den jeder für seine Übertreibungen in Anspruch nimmt. Daher auch das Mißverständnis zwischen Architekt und Maler, die beide Recht und Unrecht haben. — Form finden heißt Leben einfangen. Darauf lief auch die Definition des Architekten hinaus. Aber das, was man unter Leben versteht, das trennt die Geister. Der Baumeister sieht darin nur den zweckmäßigen Ablauf des Geschehens, durch Naturgesetze geregelt. — Die naturali-

NINI UND CARRY HESS-FRANKFURT.

stische Kunst begnügt sich mit der Darstellung der äußerlichen Formen der Natur und zielt ab auf Lebensverbreiterung. (Wird die flüchtige Erscheinung des Objekts von einem geistreichen Empiriker aufgefangen und von ihm raffiniert technisch wiedergegeben, so wird diese Kunst auch mit Impressionismus bezeichnet.) — Die idealistische Kunst will nicht nur mitteilen, sondern offenbaren. Sie will die Basis des Lebens nicht nur verbreitern, sondern erheben, hinaufrücken in die höhere Sphäre der Idee. Sie stilisiert um zu idealisieren. Wie die Harmonie des menschlichen Wesens auf Gemüt und Geist beruht, so will die Kunst über unsere Sinne zu unserem Verstand und Gefühl sprechen. Sie will uns die innere Form, das wahre Wesen der Dinge erleben lassen, uns Ideale bilden. In diesem Sinne geistige Form verstanden, ist der Begriff wohl zu halten und trifft auch für die Architektur zu. Es ist die Baukunst unserer Großstadt so verelendet, weil nur nach dem finanziellen Zweck oder eitlen Protz des Bauherrn gebaut wurde. Die Seele des Künstlers hatte zu schweigen, er war ja nur die geistige Maschine des Baukapitals. Deshalb das disharmonische Geschrei unserer modernen Gebäude. Durch die geistige Form kann die Architektur wieder gesunden, durch eine Form, in der sich die Ideale, die sittliche Persönlichkeit des Künstlers ausleben können.

Der Expressionist akzeptiert diese Forderung der Form auch für sich. Sieht er den Terminus „geistige Form" so an, daß es ihm möglich sei, eine Idee zu gestalten, so kann er das auch nur so, daß er ein Werk schafft, an dessen Objekt er eben diese Idee schon einmal erlebt hat.

ARCH. ALFRED KESSELER. »HARALD«

ERNA KOCH—DARMSTADT. »INGE«

HENRY BUEROEL GOODWIN—STOCKHOLM. »KLEINE SCHWEDIN«

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN – BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

HUGO ERFURTH—DRESDEN. »KINDER-BILDNIS«

LILI BARUCH – BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

KARL SCHENKER BERLIN. »KLEINE TÄNZERIN«
VERLAG W. J. MÖRLINS, BERLIN.

Und das läuft dann schließlich auf dieselbe Definition von der idealisierenden Kunst hinaus, die das wahre Wesen der Dinge offenbaren will. — Versuche, wie die von Kandinsky, Ideen ganz abstrakt durch Linien und Farben darzustellen, werden nur für den Ästhetizisten interessant sein, aber nie zu einer großen Kunst führen. Abstrakte Malerei (eigentlich eine contradictio in adjecto) wirkt ganz immer nur auf die Phantasie ihres Schöpfers und ist im allgemeinen wirkungslose Utopie. ADOLF HAUERT.

Berichtigung. Die Büste S. 24 des vorigen Heftes ist irrtümlich als Bildnis Melchior Lechters bezeichnet. Die Unterschrift muß aber lauten: „Büste Dr. B." Die im Begleittext erwähnte Lechter-Büste ist im Museum zu Münster.

Die Künste selbst sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse. — Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. — Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht. . . . GOETHE.

ERNA LENDVAI-DIRCKSEN—BERLIN. »KINDER-BILDNIS«

HUGO HORN—TRIEST. »KINDER-BILDNIS«

PHOTOGRAPH HUGO WEISZ BUDAPEST. »KINDER-BILDNIS«

ERICH MAYER FASSOLD—MÜNCHEN. »TÄNZERINNEN«

E. MAYER FASSOLD MÜNCHEN. »GRUPPE FÜR BRÜCKENPFEILER«

FIGUREN VON ERICH MAYER FASSOLD.

Die Linie Mayer Fassolds ist der Frühling. Das Schwellend-Linde, das Aufsprossende, das Knospenhafte und der Schauer vor dem Wehen winternachziehender Stürme.

Die Linie ist sein Geheimnis, seine Weihe, seine Wirklichkeit. Aufsteigende Leiber geschwellten Gliederbaues faßt sie zusammen, Falten bändigt sie, Bewegungen dämpft sie oder hebt sie zu leisem, süßem Klang.

Es wird viel erzählt von Mädchenschönheit in den Figuren. Es ist der Frühling! Der Gegensatzreiche, halb Kind, halb Reife, der in düsteren Herbheiten das Schöne wachsen und wachsend erhoffen läßt.

Er ist kein Bildner männlich gespannter Kraft. Seine Bewegungen sind zu melodisch und dem zarten Tasten seiner bildenden Hände will man die Energie gestreckter, tragender, kämpfender Leiber nicht glauben. Sein Reich und sein Reichtum ist die weiche Schönheit.

Wohin solche Kunst will und gehen wird? Ich weiß es nicht. Ich bin kein Verkünder. Und die reine Freude an dem rührend Zarten, was ist, genügt.

Schöne Kinder sind beieinander, reiche Leiber verschmiegen sich, geräuschlose Hände verspielen sich in stummen Gebärden, lautlose Falten legen sich um der Leiber märchenstille Pracht. Ein Märchen vom menschlichen Leib. — Der Stein, der harte, ungefüge, rauhe, muß dem sonnenhaften Spiel der Lichter dienen. Die kalte Masse der Erden muß der Wärme Symbol werden. Das unfreundlich Stumpfe des Mineralischen wird gezwungen als ein schöner Grundton durch die Gesänge von Frauenschönheit und Mädchengrazie zu klingen.

Denn seine Kunst ist Ernst und das Ernste ist das Große seiner Kunst — an einer schneidend scharfen Grenze, wo Spiel und Wille sich trennen. — Denn seine Kunst stammt vom Märchenartigen. Die in einen engen Kreis gläubiger Unbefangenheiten hinübergespielte Weltwirklichkeit. Realismus — der ornamentale Realismus des Märchens. —

Solche Kunde von einer lyrischen Wesenheit der Leiber, wie sie Mayer Fassold gibt, ist diesseitiger wie die Kunst eines Lehmbruck. Sie ist ohne die Pein des mystisch Zwanghaften. Seine Herbheit und seine Süße liegt innerhalb der Sphäre des Naturhaften — ungefähr vergleichbar antikischen Formgesinnungen — nicht des Gedankenartigen. (Es liegt fern, einem Lehmbruck gedankenhafte Wesenheit nachzureden, es handelt sich um eine Polarität der Welten, um zweierlei Wesensgesinnungen. Hier möchte das Faktum festzustellen sein, daß die Bahn dieser Figuren von Hildebrand herleitet.) Es ist ein diesseitiges Korrelat absoluten So-Sein-Müssens. Eine Wirklichkeit des Vitalen.

Aber als solche letzten Endes doch eine er-

E. MAYER FASSOLD. »DENKMAL-ENTWURF«

lebt gewordene Abspaltung von dem Geiste dort, dort im Kreise Lehmbruck. Eine Ausschwingung von Wellen, oder eine Resonanz solcher, die an den ersten Ton erinnern, den ein großer Zauberer anschlug.

So verläuft die Linie plastischer Gestaltung, wie sie in diesen Mädchenfiguren vor uns sich aufzeichnet, als etwas scheinbar mühelos Herkommendes von dem Werke großer Führer. Und dann — als ein gnädiger persönlicher Reichtum des Bildners, der über die zartesten Dinge Unendliches sagen darf.

Das Geheimnis ist sein Reliefhaftes. Sein völlig Rundes ist noch von harter Unbestimmtheit, ist noch zu sehr gezwungen von einer augenblicklichen Stilmeinung. Zu sehr bestimmt von einer plastisch fremden Gesetzwilligkeit tektonischer Fügungen. Die Tugend großer Plastik aber ist Tektonisches plastisch, nicht Plastisches tektonisch zu bilden. Die Sehnsucht zur Architektur kann später einmal Problem werden; nun ist seine Schönheit das Flächenhafte. — Denn wie Arme sich schmiegen können, wie der Raum das weiche Rund eines Frauenhauptes umweben, wie die Faltung das Unbestimmbare eines Leibes bestimmbar beschreiben und wie die stumme Flutung von Linien eine Ganzheit seelischer Welten zu sagen vermag, das ist sein Reich.

Gewalt hat hier kein Recht, denn die Flächen dienen diesmal nicht der Kraft, sondern den Kraftsuchenden. Dem nicht stark sein Wollenden, dem Spiel, dem Flüchtigen. Sein Reich ist der Frühling der Leiber. . . HANS KARLINGER.

E. MAYER FASSOLD. »DENKMAL-ENTWURF«

DAS VISIONÄRE IM KUNSTWERK.

Vision bedeutet Schauung. Visionär mutet ein Sinneseindruck an, wenn er wesentlich betont ist, nicht als eine der geläufigen Wirklichkeits-Abbilder in der sinnlichen Wahrnehmung, sondern als abhängig, ja erschaffen von einem besonders gestimmten, erregten Subjekt. Daher hat der Begriff „Vision" im gemeinen Sprachgebrauch den Wert „Gesicht", d. h. entweder Phantasmagorie oder ein In die Sinne-Fallen überirdischer Naturen.

Beim Kunstwerk spricht man von visionärer Anschauung, wenn die in ihm dargestellte Welt zu wesentlichen Teilen das Merkmal subjektiver Erschautheit trägt im Gegensatz zu der durchschnittlichen, alltäglichen Art und Weise, in der unser Sinnesapparat die Außenwelt widerzubilden pflegt. Subjektiv ist diese Erschautheit; doch keineswegs willkürlich oder ungesetzlich. Ganz im Gegenteil: ein Kunstwerk wird um so visionärer wirken, je mehr es innere Gesetzlichkeit spüren läßt; eine Gesetzlichkeit, die aus Geist und Sinnen des Künstlers stammt und nicht etwa Wort für Wort von der äußeren Welt abgelesen ist. Ja, man kann sagen, die äußere Naturerscheinung hat nicht Gesetz im künstlerischen Sinne. Wo immer das Kunstwerk im Aufbau seiner Form- und Farbenwelt eine bestimmte, sinnvolle Ordnung erkennen läßt, da stammt diese Ordnung aus dem Geiste des Künstlers. Natur, die sich auf eine bestimmte

E. MAYER FASSOLD. »FRAUEN-GRUPPE«

flache Ebene, nämlich auf die geistigen und künstlerischen Ausdrucksmittel des Menschen projiziert, das ist das Kunstwerk. Je entschlossener auf dieser Ebene das Subjekt des Künstlers gesetzgeberisch und Eigenwelten schaffend auftritt, desto höher ist der visionäre Gehalt des Kunstwerks. Visionär in diesem Sinne ist Rembrandt so gut wie Botticelli, überhaupt alle starke und große Kunst. Denn sie beruht auf einem positiven Akt des Schauens, nämlich des Hineinreißens der äußeren Welt in eine innere, des Durchtränkens der äußeren Welt mit einem menschlichen Gesetz.

Es ist keineswegs das Hauptmerkmal des visionären Kunstwerks, daß es besonders gewaltsam und umformend mit der äußeren Natur umspringt. Man muß sich hüten, mit dem Begriff des Visionären die Begriffe des Phantastischen, des Wilden und Schwärmenden allzu eng zu verbinden. Wir gehen jetzt durch eine Periode der Kunst und Dichtung, in der das Visionäre auf eine allzu direkte und geradezu dilettantische Weise gesucht wird. Die ganze neue Dramatik steht unter dem Irrtum, unter der falschen Sucht, kühnen Sprunges über das Wirkliche hinauszusetzen und statt Leben nackte, dürre Symbolik vor uns hinzustellen. Im Bereich der Malerei ist dasselbe zu beobachten: ein durchaus kurzsichtiges Vordrängen des Subjekts, äußerste Gewaltsamkeit gegenüber der

E. MAYER FASSOLD. »FRAUEN-GRUPPE«

Natur, eine Symbolik, die nicht aus dem Leben herauswächst, sondern selbständig und rebusartig neben das Leben oder gar an seine Stelle tritt. Bei diesem Verfahren geht das eigentliche Wesen des Visionären rettungslos verloren. Wir sagten: das Visionäre kommt zustande bei der Projektion des Sinnenwirklichen auf die Ebene der subjektiv-künstlerischen Schauung. Aber eben das ist das Wichtige: das Sinnenwirkliche wird auf diese Ebene projiziert. Das Sinnenwirkliche ist ein durchaus unentbehrlicher Faktor beim Zustandekommen der künstlerischen Vision. Die ernste, sorgsame und kraftvolle Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ist das Erste, worauf es ankommt.

Eine künstlerische Vision, die diese Hauptbedingung nicht erfüllt, muß schließlich in Leere und Dürre, in flauer und flacher Ernstlosigkeit enden. Im Gebiet des Dramas sind wir bis an den Hals übersättigt von den nebelhaften, im Zwielicht schwankenden Figuren, die aus irgend einer Unwelt stammen und keinen Erdstoff in sich tragen. Vermummte, graue, weiße und rote „Herren", wie sie dutzendfach die Personenverzeichnisse moderner Dramen bevölkern, lassen uns nachgerade kalt. Sie sind ebenso wertlos wie jene angeblich so sinnvollen, erregenden Linienschemata, in die moderne Maler ihre Darstellungen spannen, im Vertrauen darauf, daß die Linie an sich seelisch erschütternd wirke.

Das fällt der Linie an sich aber gar nicht ein. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob ich das Kompositionsschema einer byzantinischen Mosaik mit starren, wohlstudierten Heiligengestalten fülle, oder mit oberflächlich hingestrichenen Spargelstauden. Das heißt: das Kompositionsschema wird nur dann bedeutend und erregend, wenn es aus gewaltigen und überwältigten Lebensmassen hervorwächst.

Von dem visionären Gehalt eines Kunstwerks können wir nur dann sprechen, wenn ihm eine ernst genommene und mit Kraft erfaßte Wirklichkeit zugrunde liegt. Außerhalb dieses Ernstnehmens gibt es vielleicht Symbolik, Phantastik und belanglose Schwärmerei, aber keine wahre künstlerische Vision. Die Natur steht vor uns, einerlei ob wir Künstler, Architekten oder Dichter sind, als der ewige, herzkräftige Stoff, der unseren Schöpfungen allein Würde und Existenz geben kann. So wenig der schaffende Gottesgeist, um die Ziele der Schöpfung zu erreichen, des derben, spröden Stoffes, der festen, eindeutigen Gestalt entraten konnte, so wenig ist die künstlerische Vision imstande, auf diese ewigen Elemente zu verzichten. HEINRICH RITTER.

KARL ERNST OSTHAUS †. Ende März verschied in Meran, 47 Jahre alt, der Begründer des Hagener Folkwang-Museums Dr. K. E. Osthaus. Sein Dasein war der Kunst geweiht; auf vielen Gebieten hat er fruchtbare Arbeit getan. Ein kluger Sammler war er. Gut beraten, erkannte er frühzeitig künstlerische Kräfte und Werke, denen die Anerkennung der Zukunft bevorstand. Er wußte sie zu fördern und zu gewinnen. So gelang es ihm, seine Vaterstadt Hagen zu einem Hauptort des neuen Kunstschaffens und der Kunstpropaganda zu machen. Als Verfechter des Qualitätsgedankens war er ein begeisterter Mitarbeiter des Deutschen Werkbundes. Seiner Arbeitskraft und Arbeitsfreudigkeit wurden bei dessen Ausstellungen umfassende Aufgaben zuteil. Unermüdlich war er darauf bedacht, sein Wissen zu mehren, seine Einsichten zu vertiefen. Fünfundvierzigjährig errang er mit einer kunstwissenschaftlichen Arbeit seinen Doktor an der Universität Würzburg; er war Dr. h. c. der technischen Hochschule Aachen. Künstler und Kunstfreunde trauern um einen Freund von seltener Treue; ein Mann ist entschlafen, der vielen ein Führer war. . . . ST.

E. MAYER FASSOLD-MÜNCHEN. »JUNGES MÄDCHEN« BRONZE.

KARL SCHENKER: BILDNIS-AUFNAHME ALEXANDER KOCH.
ZUM 60 GEBURTSTAG 9. NOVEMBER 1920.

»EHREN-SCHREIN« FÜR ALEXANDER KOCH

AUS DEM INHALT EINES EHRENSCHREINES.

Als der Herausgeber dieser Hefte, Alexander Koch, im November 1920 seinen 60. Geburtstag beging, entstand dieser Schrein als ein Behälter für die Zeugnisse freundschaftlichen und ehrenden Gedenkens, die dem Jubilar in großer Anzahl zugingen. Unter den Gratulanten befanden sich viele Künstler, und der Zweck dieser Veröffentlichung ist es, der Öffentlichkeit Anteil zu geben an dem, was der Schrein an allgemeinen und dauernden Kunstwerten enthält. Natürlich kann es sich nur um einen knappen Ausschnitt aus der Fülle des Wertvollen handeln; der Schrein enthält kaum eine Gabe, die nicht ernstester Beachtung wert wäre.

Die niedliche Pagodenfigur von Bildhauer Well Habicht mag den Reigen eröffnen. Sie ist, wie die Abbildung zeigt, asiatischen Vorbildern sehr hübsch nachempfunden, verrät aber selbständigen Geist in der weichen, fließenden Formbehandlung, in dem glücklichen, dreistufigen Gesamtaufbau und in der durchaus geistreichen, ironischen Art, in der die fremden Stilelemente verwertet sind. Die Weißstickerei auf Batist von Marianne Theiner-Prag ist ein Meisterstückchen dieser Technik, von vollendeter Qualität der Arbeit und außerordentlich glücklich im Entwurf. Waltet hier die Formsprache des vergangenen Jahrzehnts vor, so zeigt der entzückende, bestickte Tüllstern von Emmy Zweybrück-Wien die ornamentale Gesinnung des Expressionismus.

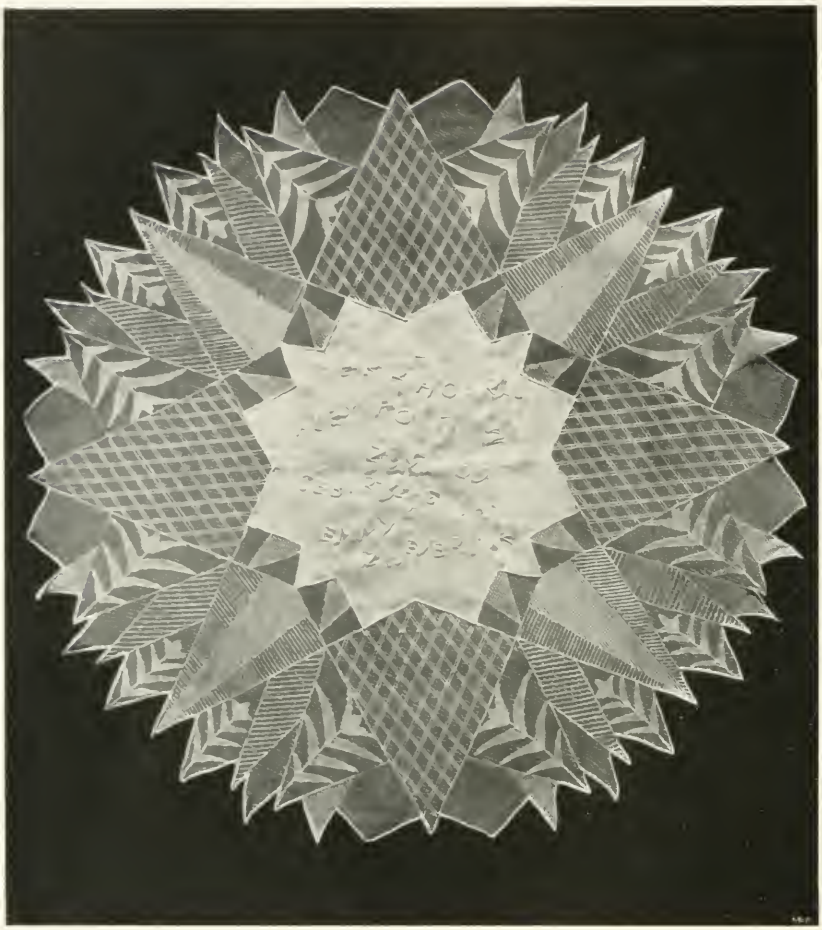
Eine vollwertige Probe moderner Tierdarstellung sehen wir in Richard Seewalds Ziege, eine prachtvolle Tiercharakteristik durch ausgesprochen heitere, mutwillige Linien bei glänzender Handhabung der Farbe. Elegant und geistreich, wie gewöhnlich, tritt Emil Orlik in seinem Gedenkblatt mit der Blumenvase auf. Ulrich Hübner hat Vieles von dem eminenten Reiz, der seine Hafenbilder auszeichnet, in der hier abgebildeten Zeichnung gegeben. Eine schlichte, zu Herzen gehende Wirklichkeitsschilderung aus der Kriegszeit bietet das feine, vornehme Blatt von Luigi Kasimir-Wien. Daneben wirkt sehr erfrischend der trockene gutmütige Humor in der Federzeichnung Josef Wackerles. Eberz hat in der ihm eigenen, von der Pracht und Einfachheit farbiger Glas-

fenster herstammenden Art, ein leichtes idyllisches Motiv behandelt, ausgezeichnet abgewogen in dem schönen Dreiklang Blau-Rot-Gelb, der über einem Gewoge von grünen und violetten Tönen schwebt. Einen sommerlichen Architektentraum, angelehnt an die breit hingelagerte und urwüchsig gemütvolle Erscheinung englischer Landsitze, hat Heinrich Straumer-Berlin aufs Papier geworfen. Oskar Strnad kommt als Figurinenzeichner in seinem „Tell", der Hodlerischen Geist atmet. Glänzende Belege moderner, rasch und fest zufassender Zeichenkunst bilden die zwei Corrida-Stiere von Willi Geiger, die die Wildheit und Gewandtheit dieser streitbaren Vierfüßler sehr schön veranschaulichen. Eine sorgsame, doch schon von Stilelementen durchsetzte Naturstudie zeigt der Tiroler Bauernkopf von Egger-Lienz, während Sascha Schneider das Kühle und Erhabene eines antik empfundenen Frauenkopfes mit überlegener Kunst zum Ausdruck bringt. In wenigen, aber beredten Linien faßt Richard Engelmann das Wesentliche eines bildhauerisch gesehenen Frauenkörpers zusammen. Robert Sterl bringt eine flotte, impressionistische Schilderung aus dem slawischen Volksleben von fast illustrativer Zuspitzung.

Alfred Lörchers Glückwunsch-Medaille ist eine vollgültige Vertreterin der hochentwickelten Medaillenkunst der Gegenwart; das launige, aus Pflanzenmotiven abgeleitete Zierstück in vergoldetem Silber von Karl Berthold ist, von seiner hübschen Erfindung abgesehen, eine vorzügliche handwerkliche Arbeit. Ludw. Enders huldigt dem Reiz der Künste und dem reichen Verdienst ihres Förderers durch ein Blatt von neckisch-übermütiger Erfindung. W. Ferber, der Münchener Möbelarchitekt, baut eine festlich geschmückte Truhe auf, F. A. Breuhaus gar einen ganzen, gemütlich-eleganten Kaminwinkel, recht dazu geschaffen, ein arbeitsreiches Leben in ruhigem Sinnen zu überdenken. Sehr hübsch ist der Einfall, mit dem Karl Pullich sein Blatt geschmückt hat, und mitten in echt ungarische Vorstellungswelt führt der fruchtspendende Patriarch von Kozma-Budapest. Ludwig Gies, der ausgezeichnete Medailleur, hat eine entzückende Plakette geschaffen, die den Wahlspruch des Jubilars enthält: Factis non verbis. Es ist dieses Wort zugleich beziehungsreich mit Hinblick auf den Ehren-Schrein. Nicht mit Worten haben diese Künstler dem Sechzigjährigen ihre Sympathie bekundet, sondern durch werthafte, künstlerische Taten!

WELL HABICHT-DARMSTADT. »PAGODE IN BRONZE«

MARIANNE THEINER-KOPETZKY—PRAG. »WEISS-STICKEREI«



EMMY ZWEYBRÜCK-PROCHASKA– WIEN. »GESTICKTES DECKCHEN«

RICHARD SEEWALD – MÜNCHEN. AQUARELL

AUS DEM GEBURTSTAGS-SCHREIN VON ALEXANDER KOCH

EMIL ORLIK. »AQUARELL«

TALENT UND GENIE.

VON UNIVERSITÄTSPROFESSOR DR. EMIL UTITZ, ROSTOCK.

In meinen eingehenden Studien über das künstlerische Schaffen (verölfentlicht im zweiten Bande der „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft" 1920) mußte ich mich auch mit der Frage beschäftigen, in welchen Beziehungen Talent und Genie zueinander stehen. Seit dem eindrucksvollen Vortrage, den Franz Brentano 1892 über das Genie hielt und im gleichen Jahre in Buchform herausgab, hat sich die Forschung immer mehr der Ansicht zugeneigt, Talent und Genie nicht als gattungsverschieden zu betrachten, sondern nur einen Gradunterschied anzunehmen. So meint der berühmte Leipziger Philosoph Volkelt: „Nicht der Art, sondern nur dem Grade nach unterscheidet sich das Schaffen des genialen Künstlers von dem des Talentes. Es handelt sich dabei immer nur um Steigerungen solcher Seiten, die auch dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen wesentlich sind." Die typischen Anschauungen der Gegenwart spricht wohl am klarsten Joseph Klemens Kreibig aus, der gleichfalls Talent und Genie nur für graduell, nicht für essentiell unterschieden hält. Den Gradunterschied erläutert er dahin, „daß den Talenten bloß neue Verbindungen der Elemente zu Teilen des Kunstwerkes zu gelingen pflegen, während den Produkten des Genies gerade die Neuheit des Ganzen charakteristisch ist, ein Umstand, der auf Verschiedenheit der Gestaltungskraft der Phantasie beider zurückweist." Als trennendes Kennzeichen soll ferner anzusehen sein, daß beim Genie die sogenannten unbewußten Zwischenprozesse des Schaffens eine vergleichsweise wichtigere Rolle spielen, als beim Talent, welches nach bewährten zeitgemäßen Kunstregeln mit klarer Beurteilung der Zwecke und Mittel auf die Erzielung des ästhetischen Erfolges hinarbeitet. „Beim Genie tritt das Angeborene, die Anlage, mehr zutage als beim Ta-

ULRICH HÜBNER »BLEISTIFT-ZEICHNUNG«

lent, das zum Erwerb seiner Tüchtigkeit eines längeren Übens bedarf."

Zwei Bedeutungen schillern da vielseitig durcheinander: eine quantitative und eine qualitative. Genie liegt der ersten Bedeutung zufolge in gerader Linie des Talents, nur um ein Stück weiter. Bei direktem Aufstieg in der Begabungsrichtung gelangen wir vom Normalmenschen über das Talent zum Genie. „Genie" ist somit ein Wertmaß. Ich muß die Bezeichnung rechtfertigen durch Aufweisen der überragenden Leistung. Weil Goethe Werke von höherer Bedeutung schrieb als Lessing, ist jener das Genie, dieser das Talent. Man hat aber — ohne klare Bewußtheit der prinzipiellen Verschiedenheit des Beginnens — in diese erste Bedeutung auch qualitative Unterschiede eingeschoben, die sich am besten verstehen lassen als Begabungs- oder Anlagedifferenzen des „genialen" und „talentierten" Menschen. Dies meint man mit der Feststellung, letzterer arbeite gemächlich, dieser sprunghaft und mit anderen ähnlichen Feststellungen. Das zeigt aber ganz deutlich, daß Talent und Genie nicht einfach in der Verlängerung einer Geraden liegen können. Im Gegenteil: reines Talent und reines Genie schließen einander aus und vertragen sich bloß in Mischformen. Diese Artverschiedenheit bedingt jedoch durchaus keine unüberbrückbare Kluft. Zwischen einer Farben- und Tonqualität bestehen keine Übergänge. Man hat deswegen mit Recht für die Gattungsverschiedenheit der Sinne das Merkmal in Anspruch genommen, daß eine Überführung der einen Erscheinung in die andere sachlich unmöglich ist. Daß in diesem Betracht von einer Verschiedenheit des Talents zum Genie nicht die Rede sein kann, wies die moderne Psychologie mit aller Entschiedenheit nach durch Namhaftmachen all der Zwischenstufen, die allmählich von der einen Gegebenheit zur anderen leiten. Denken wir aber an die Qualitäten einer Sinnesreihe! etwa an das reine Rot und das reine Blau. Sie schließen einander aus: das Urrot wäre durch einen Stich Blau in seinem Charakter gefährdet; aber ein Übergang ist möglich durch die Violettöne. Und die Wirklichkeit spielt innerhalb dieser Skala mit Annäherungen an die Extreme, wobei ich die anderen Determinanten — wie z. B. Helligkeit —

LUIGI KASIMIR WIEN. »FARBIGE LITHOGRAPHIE«

hier weglasse. In diesem Sinne scheinen mir Talent und Genie verschieden, nicht wie Farbe und Ton, sondern etwa wie Blau und Rot, Schwarz und Weiß. In ihrer Reinheit stellen sie Extreme dar, und die Wirklichkeit prägt die Mischformen, die sich bisweilen den Extremen nähern. Aber zur Erkenntnis dieser Mischformen ist die Kenntnis der Extreme wichtig. Wir werden den tatsächlichen Verhältnissen bloß gerecht, wenn durch differentielle Forschung Art und Weise dieser einzelnen Mischungen ersichtlich wird, obzwar wir natürlich nicht der absurden Meinung huldigen, die komplexe Mischung sei einfach eine Summation ihrer Elemente.

Wenn wir beim Genialen frei steigende Einfälle antreffen und einer sehr weitgehenden Mitwirkung des „Unbewußten" (wobei es an dieser Stelle ganz gleichgültig ist, ob es sich um Nicht-Bemerktes, Unterbewußtes oder Unbewußtes im engeren Sinne handelt) begegnen und beim Talent dem systematischen Fortschreiten bewußter Arbeit, fällt uns leicht die Analogie zum ethischen Verhalten des Menschen auf. Die einen handeln — sozusagen — unbewußt gut aus ihrer Natur heraus, fast triebartig; die anderen tun das Gute, weil sie es als Gutes erkennen, sie arbeiten angestrengt und ununterbrochen an ihrem Gutsein. Der bloß seiner Natur Nachgebende kann sich leichter einmal „verhauen" als der letztere. Aber für diesen wird es Schranken des Gutseins geben, nämlich dort, wo das Wissen um das Gute ihn verläßt, er also verständnislos gleichsam Gelegenheiten verpaßt, gut zu sein. Die Ethik muß beide An-

PROF. JOSEF WACKERLE-MÜNCHEN. »FEDERZEICHNUNG«

JOSEF FBERZ – MÜNCHEN. AQUARELL „LANDSCHAFT"

AUS DEM GEBURTSTAGS-SCHREIN VON ALEXANDER KOCH

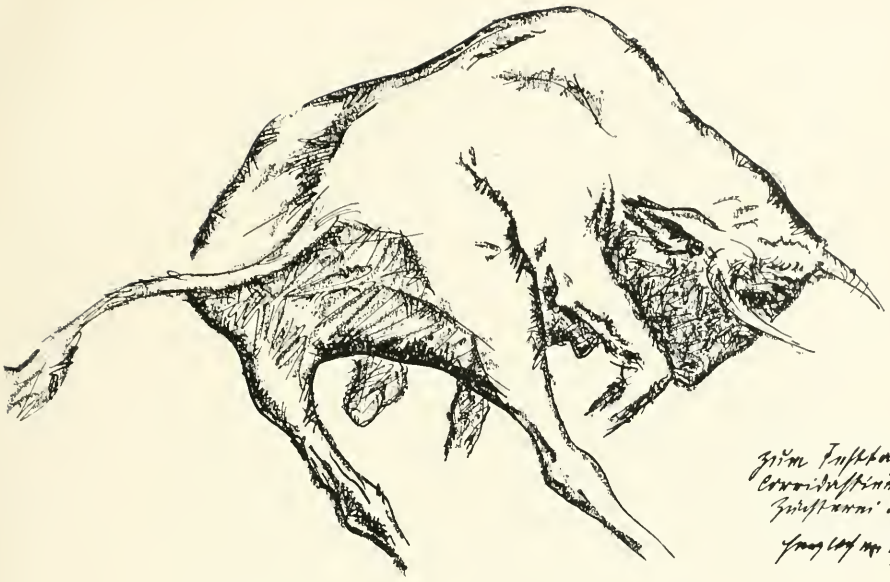
PROF. HEINRICH STRAUMER. »BLEISTIFT-ZEICHNUNG«

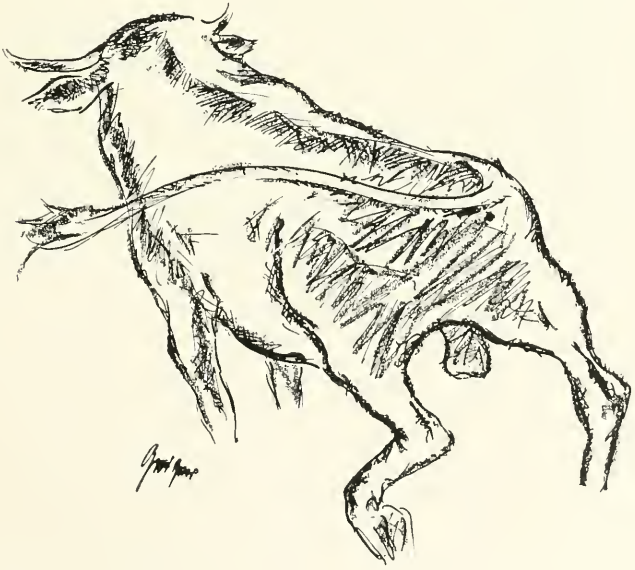
lagen berücksichtigen; wenn sie — in der Mehrzahl der Fälle — den zweiten Typus vornehmlich in den Kreis ihrer Betrachtung zieht auf Kosten, oder geradezu unter Mißachtung des ersten, beruht dies einerseits darauf, daß der Ethiker als Forscher meist diesem Typus angehört, und andererseits suchte man stets nach dem „Verdienst", nach dem Verhalten, das „Lob" oder „Tadel" verdient. Es ist besonders anzuerkennen, daß Max Scheler in seinen verschiedenen ethischen Schriften sich mit allem Nachdruck gerade dieses naturhaften Gutseins angenommen hat. Wir werden ihm den Vorzug einer gewissen Genialität im Ethischen zusprechen, während der andere Typus uns ethisch talentiert erscheint. Oder wählen wir ein Beispiel aus der Schachwelt, die auch Franz Brentano zu seinen Untersuchungen über das Genie heranzog. Der eine errechnet alles; jeder Zug ist die logische Folge aus den gegebenen Voraussetzungen, soweit der Betreffende sie übersieht. Darum legt auch das Talent meistens so viel Wert auf das „Können", es ist sein eigentlicher Ehrgeiz. Der andere hat „Einfälle", die den Gegner überraschen und sein korrektes Spiel über den Haufen werfen. Daß diese „Einfälle" nichts Mystisches sind, sondern — selbst wenn sie gleich plötzlichen Eingebungen kommen — das Ergebnis der intensiven Beschäftigung mit Schachproblemen und der glücklichen Anlage bilden, bedarf für uns keiner weiteren Ausführungen. Aber wir können die Meinung nicht teilen, Schachmeister machten ihre genialsten Kombinationen ganz in derselben Art, wie jeder andere Spieler. Ich glaube vielmehr, daß der von uns gezeigte Unterschied sich auch schon bei den „gewöhnlichen" Spielern offenbart. Der eine spielt korrekt, sachgemäß, der andere verläßt sich auf seine Einfälle. Möglicherweise verliert er darum häufig und spielt lange nicht so gut und sicher wie der andere; und doch lebt ein bescheidener genialer Zug in ihm. Wir müssen uns deswegen vor dem Glauben hüten, daß ein genialer Einschlag schon zu größeren Leistungen führen müsse, als sie das Talent fertig bringe. Nicht vom Wert der Leistungen sprechen wir hier, sondern von menschlichen Grundanlagen. Wohl dürfen wir aber sagen, daß an sich in der genialen Begabung reichere und weitere Möglichkeiten sich erschließen. Sie ist unter günstigen Umständen entwicklungsfähiger. Darum ist es auch nicht zu verwundern, daß die größten Meisterwerke, die staunende Verehrung finden, eben Werke von Genies sind; denn ein bloßes Talent kann nicht zu diesen Höhen. Aber deshalb ist doch nicht geniale Begabung nur ein höheres Stockwerk, gleichsam dem Talent übergebaut. Sie ist ein viel niedrigeres Stockwerk, wenn etwa die elastische Leichtigkeit der Auffassung und die mühelos sprudelnde Fülle der Einfälle sich mit keiner strengen Selbstbesinnung, keiner inneren Disziplin usw. paaren, ja geradezu zur Flüchtigkeit verlocken, zu einem Sich-zersplittern und Sich-vergeuden. Das Volk hat ganz recht, wenn es von „verkommenen Genies" spricht, während das Talent dieser Gefahr weit weniger ausgesetzt ist. Ziehen wir die Anwendung auf den Künstler: beim Genialen und beim Talen-

PROF. DR. O. STRNAD—WIEN. AQUARELL »WILHELM TELL«

tierten scheinen verschiedene Momente der künstlerischen Anlage verschieden betont; beim Genialen steht im Vordergrund der gesamte Lebensprozeß, der schon im Aufnehmen das Erlebte für seine Zwecke umformt, wodurch die Gestaltung — oder wenigstens das Wichtigste an ihr — offenbar mühelos wird, frei, zur glücklichen Eingebung einer begnadeten Stunde. Beim Talent liegt die Hauptstärke im wachen, kritischen Auge. Dem Genie droht die Gefahr des nur Skizzenhaften, dem Talent die des Verquälten, Überarbeiteten, durch seine steife Korrektheit Langweiligen. Das Genie trägt seine Form in hohem Maße in sich; denn es erlebt alles schon in und durch diese Form. Das Talent bringt mehr oder weniger die Form an die Sachen heran. Wir wollen aber diese Gedanken nicht weiter ausspinnen, denn das Prinzip scheint geklärt; und unsere Formel gestattet seine Abwandlung nach verschiedensten Dimensionen hin. Wir bescheiden uns — abschließend — damit, die Nutzanwendung auf die Gegenwart zu ziehen.

Der Naturalismus in seinen mannigfachen Spielarten begünstigt das Talent; er weist ihm Aufgaben zu und stellt an hoch entwickelte Technik große Ansprüche. Der Expressionismus — in seinem Streben nach dem Unbedingten





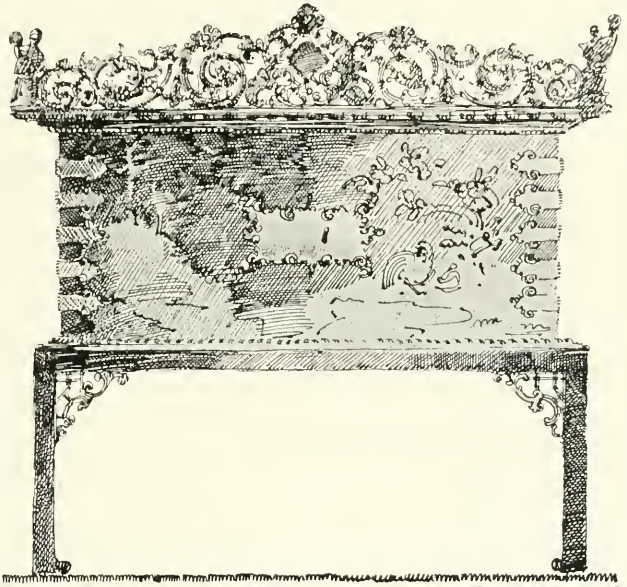
EGGER-LIENZ—BOZEN.

SASCHA SCHNEIDER – DRESDEN.

RICHARD ENGELMANN—WEIMAR.

ROBERT STERL–DRESDEN. »AQUARELL«

ALLE AUF DEN SEITEN 138—158 ABGEBILDETEN WERKE ENTSTAMMEN DEM GEBURTSTAGS-SCHREIN VON ALEXANDER KOCH. ZU DIESER VERÖFFENTLICHUNG VERGLEICHE MAN DIE VORANGEGANGENEN AUSFÜHRUNGEN IM OKTOBER- UND DEZEMBERHEFT 1920.



WILLIBALD FERBER—MÜNCHEN. WIDMUNG IN FEDERZEICHNUNG.

und schlechthin Gültigen — braucht und will das Genie. Die tüchtige Begabung allein kann es nicht schaffen und wo das Genie fehlt, bläht sich posierende Hilflosigkeit oder überschlägt sich Originalitätssucht, die alte Rezepte bis zur Unkenntlichkeit umzumodeln trachtet. Aber zwischen Genie und Unfähigkeit dehnt sich ein weites Feld. Bleibt dieses unbeackert, weil jeder dem Genialen nachjagt, wird die Ernte mager. Auch die Wissenschaft vermag nur zu leben, wenn sie neben dem kühnen Bahnbrecher und Neufinder über eine Schar wohl ausgebildeter, geschulter und begabter, fleißiger Arbeiter verfügt. Fielen sie aus, bliebe eine Unzahl dringender und wichtiger Aufgaben unerledigt. Sie schaffen erst das Niveau und die Tradition, sie geben Halt und Sicherheit. Und das ist Grundbedingung künstlerischer Kultur. Sie hat sich nicht einseitig für das Genie zu entscheiden, um das Talent zu erdrosseln, und ebenso wenig die mittelmäßige Kraft auf Kosten des Genies zu pflegen. Zu ihrer Gesundheit gehört die unerläßliche, fruchtbare Wechselwirkung von Genie und Talent. Diese nüchterne Erkenntnis behütet das Genie vor schrankenloser Überheblichkeit und verleiht dem Talent das frohe Selbstbewußtsein vom Werte seines Schaffens, gerade wenn es seine Grenzen kennt.

LUDWIG ENDERS—OFFENBACH. »FARBIGE TUSCHZEICHNUNG«

Das Talent bricht sich immer Bahn! Eins jener grausamen Märchen, die der Menschheit seit Jahrhunderten eingeimpft werden und deshalb unausrottbar sind: Armut und Hindernisse sind keine Hemmungen für den Künstler; je größer der Widerstand und die Schwierigkeiten sind, mit denen der Künstler auf seinem Leidenswege zu kämpfen hat, desto schöner entfaltet sich sein Talent! Hunger und Not sind die Nahrung, die das heilige Feuer in ihm schüren! Wozu braucht er Geld, seine Ideale genügen ihm und zaubern ihm schönere Welten vor, als irgend ein Sterblicher sie erwerben kann. — So denken sich die lieben Leute den Weg, den ein armer Künstler zurücklegen muß. Ein wunderschönes Leben, nur schade, daß es ein Märchen ist. Warnen möchte ich jeden jungen Menschen, und wäre er das größte Talent, arm, ohne Mittel, sich der Kunst zu widmen. Körperlich und seelisch geht er zugrunde. — Wieviel große Talente sanken dahin im heroischen Kampfe gegen den Hunger! Nach unmenschlichen Entbehrungen, die sie mit wahnsinniger Energie Jahrzehnte lang für ihre heilige Kunst ausgehalten haben, wurden sie vernichtet, weil sie mittellos, arm, keine Mäzene fanden, der Staat grundsätzlich nichts für sie tat, und ihre Kunst ihnen nicht so viel brachte, um leben zu können. . . . . LESSER URI.

LAJOS KOSMA—BUDAPEST. »FARBIGE TUSCHZEICHNUNG«

Ave Alexander
duodecim lustra
non vixisti frustra,
propagator artis
perlis ubique spersis.
Vale fuaeque!

F. Luthmer.
9. XI. 1920.

GEHEIMRAT PROFESSOR FERDINAND LUTHMER † FRANKFURT A. MAIN.

FRITZ AUG. BREUHAUS. »FEDERZEICHNUNG«

Dem treuen Freunde und eifrige thätigen Förderer der Kunst:
Herrn Hofrath Alexander Koch in Darmstadt zu seinem 60. Geburtstag in Dankbarkeit die herzlichsten Glückwünsche! — Mögen die neuen Lebensjahre Ihm gesunde Kraft geben zum Weiterschaffen zum Wohle der deutschen Kunst!

Karlsruhe i. B. 9 Nov. 1920. Hans Thoma

EXZELLENZ PROF. DR. HANS THOMA—KARLSRUHE.

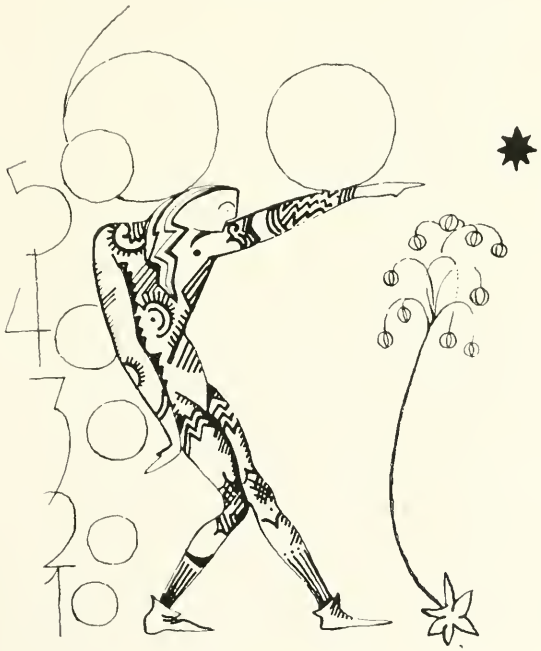
Dem hochverdienten und kühnbrechenden Förderer des deutschen Kunstgewerbes und der graphischen Künste entbietet in Bewunderung seiner hervorragenden Qualitätsleistungen auch in den schwierigsten Daten die herzlichsten Glückwünsche zum heutigen Jubeltage

sein Kollege

LEIPZIG IM NOVEMBER 1920

Horst Weber

HOFRAT HORST WEBER—LEIPZIG.



»FEDER-ZEICHNUNG«

KARL PULLICH—STUTTGART.

PROF. A. LÖRCHER—STUTTGART.

»SILBERNE MEDAILLE«

»ZIERBLUME
AUS SILBER,
VERGOLDET«

GOLDSCHMIED KARL BERTHOLD—HANAU.

LUDWIG GIES, BERLIN.

PLAKETTE. SILBERGUSS.

DIE KUNST – EIN SPIEL.

Die neuere Ästhetik hat wieder mehr als bisher den Spielcharakter der Kunst in den Vordergrund gestellt. Ein Spiel ist die Kunst; nicht nur, insofern sie keine materiellen Dienste tut und bloß Freude wirken will, sondern auch insofern sie historisch und psychologisch den ewigen Spieltrieb des Menschen zur Wurzel hat. Mancher mag von hier aus schon darüber nachgedacht haben, wie sich denn mit einer Sache, die Spiel sein soll, so viel ernstes, verzweifeltes Ringen, so viel Leiden und Sterben verbinden könne. Ein Blick auf einen sommerlichen Spielplatz gibt die sehr anschauliche Lösung: auch ein Spiel kann nur getrieben werden, wenn die Beteiligten es sehr ernst nehmen. Spiel und Ernst schließen einander keineswegs aus. Kinder spielen mit schwerem Ernst, denn jedes Spiel stellt Ziele, und Ziele können nur mit vollem Einsatz von Wollen und Kraft erreicht werden. Dasselbe gilt auf denkerisch-philosophischem Gebiet. Es gibt auch Philosophen, alte sowohl wie neue, die im ganzen großen Weltverlauf ein göttliches Spiel sehen, in der wir alle als Mitspieler eingereiht sind. Neuerdings hat sich besonders der Dadaismus diese Auffassung zu eigen gemacht und leitet aus ihr die Berechtigung ab, die Welt, die Kunst, die Leiden und Verzweiflungen der Denker, die Wertbegriffe, die Begriffe von Sitte und Brauch nicht ernst zu nehmen. Er glaubt einer tiefen religiös-philosophischen Wahrheit gerecht zu werden, indem er mit all diesen Dingen ein bald erheiterndes, bald abstoßendes und läppisches Spiel treibt. Aber gerade gegen das Spielwesen der Welt begeht er damit eine schwere Sünde: Es gibt für jedes Spiel Regeln und Gesetze und gerade Spiel ist nicht möglich, wenn diese Gesetze nicht eingehalten werden. Spiel, das nicht ernst genommen wird, ernst bis zu Opfern, ja bis zu Leiden und Tod, ist läppischer Unsinn. Auch als Mitspielende im Weltverlauf müssen wir nicht nur das Spiel im ganzen, sondern auch unsre besondere Rolle darin ernst nehmen. Sonst haben wir keinen Anspruch auf das Mittun. Nur in den Stunden des Aufschwungs ist es dem Menschen erlaubt, ein Lächeln über Mühen und Ängste des leidenschaftlichen Alltags zu tragen. Aber dieses Lächeln, das zugleich grenzenloses Vertrauen auf die große gütige Weltvernunft in sich schließt, verträgt sich mit jenem Ernstnehmen sehr gut. Es ist das Lächeln des Sonntags, das den Druck der Arbeitstage abschließt aber auch voraussetzt. . . WILLY FRANK.

LUDWIG GIES–BERLIN. BRONZE-MEDAILLE »ALEXANDER KOCH«

REINHOLD EWALD—HANAU »MUTTER UND KIND«
GEMÄLDE IM BESITZ VON A. K.-DARMSTADT

REINHOLD EWALD. »DIE STADT« MITTELBILD EINES TRIPTYCHONS FRANKEN 1920. »TRADITION UND LEBEN«

REINHOLD EWALD.

VON ALFRED WOLTERS.

»Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur
Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Dürer.

Wenn ich es unternehme, die Kunst Reinhold Ewalds zu deuten, obwohl mir der Versuch, für seinen so eminent bildnerischen Stil eine Wortdeutung zu finden, fast als Vermessenheit erscheint, so geschieht es aus Liebe zu dieser Kunst und aus der Überzeugung, daß in dem Gesamtbilde der so vielfältig verzweigten künstlerischen Strebungen der Gegenwart ohne die Kenntnis seines Schaffens eine Lücke klaffen würde und, daß die zeitgenössische Malerei gezwungen sein wird, sich mit seinen Problemen irgendwie auseinanderzusetzen. — Ewalds Kunst ist ein Kind unserer Zeit und als solches der übrigen zeitgenössischen Malerei aufs innigste verschwistert durch die prinzipielle Abkehr vom Naturalismus, die Sehnsucht nach Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks, den Drang zum großen Thema. Seine formalen Mittel aber sind so persönlich und so andersgeartet als die nachgerade gewohnten, vielfach schematisierten und zum „Schulgut" gewordenen des „Expressionismus", daß seine Kunst immer wieder Verständnislosigkeit und Mißdeutungen ausgesetzt ist. Zweck und Ziel meiner Darlegungen soll es sein, die innere Notwendigkeit seines eminent subjektiven Stils aus seinem besonderen Verhältnis zum Inhalt künstlerischen Schaffens zu begreifen.

Über Ewalds Werdegang sei nur das Notwendigste gesagt. Er wurde 1890 in Hanau geboren. Die erste handwerkliche Ausbildung erhielt er 1905—06 als Dekorationsmalerlehrling in seiner Vaterstadt. Ein einjähriger Unterricht an der Hanauer Zeichenakademie schloß sich an; von 1907—1911 war er Schüler der Berliner Kunstgewerbeschule. Seit 1911 steht er auf

REINHOLD EWALD. »DER REITER« 1920.

eigenen Füßen. Der Solidität elementarer handwerklicher Schulung verdankt er zweifellos viel. Auf die Gefahr hin, als pedantisch und gänzlich veraltet zu erscheinen, wage ich, das ausdrücklich zu betonen. — Die künstlerischen Anregungen aber, die er fand, lagen weit ab vom Schulbetrieb. Die Tschudisammlung der Nationalgalerie, die Ausstellungen französischer Kunst bei Cassirer gaben ihm die stärksten Impulse. Die tiefsten Eindrücke dieser Jahre gingen aus von Cézanne, van Gogh, Matisse. Kein Wunder also, daß sich die Bilder der ersten Jahre freien künstlerischen Schaffens (1911—1913) hauptsächlich als Dokumente der Auseinandersetzung mit dem Problem Cézanne zu erkennen geben. —

Eine neue Phase beginnt mit dem Jahre 1913. Ein längerer Aufenthalt in Italien schenkt ihm das Erlebnis früher italienischer Kunst, vor allem der Giottos und seines Kreises und Pieros della Francesca. Wie eine Offenbarung haben die seelische Energie und die Großartigkeit des formalen Baus dieser Kunst, die Reinheit ihrer formalen Mittel, der Rhythmus ihrer Flächenteilung, die Größe ihrer Gesten auf ihn gewirkt und Quellen des eigenen Gestaltungsvermögens zum Strömen gebracht, die bis dahin den Weg zur Oberfläche nicht gefunden hatten. Die Bilder, die in Italien und etwa bis zum Beginn des Krieges entstehen, zeigen den fundamentalen Wandel in der künstlerischen Auffassung oder wohl richtiger den Durchbruch des persönlichen Stils deutlich. An Stelle der früheren differenzierten und zarten, ganz malerischen Gestaltung, die sich Cézannescher Mittel — allerdings in persönlicher Verarbeitung — bedient hatte, tritt nun eine bewußte Steigerung des Natureindrucks, die in Landschaften zu einer Art von Heroïsierung (Abb. S. 167), in figürlichen Bildern gelegentlich schon zu persönlichem, starkem, merkwürdig packendem Ausdruck gelangt. Ein in dieser Zeit entstandenes großes Bild, das einen Reigen tanzender Mädchen darstellt, steht wie eine erste ganz persönliche programmatische Forderung am Anfang selbständigen Schaffens. Durch die Gespanntheit der Gesten, das Inbeziehung- oder Ingegensatzsetzen von Posen, die einzeln herausgenommen starr, wie erfroren erscheinen, durch Pressung, Lösung, Knickung

REINHOLD EWALD. »DAS LIEBESGÄRTLEIN« 1919.

REINHOLD EWALD »MUTTER UND KIND« 1920.

REINHOLD EWALD. »DORFMÄDCHEN« 1920.

REINHOLD EWALD (AUSSCHNITT). »MODELLE IM ATELIER« 1920.

der Umrißlinien, durch die zuckende, ungebärdige Aufteilung der Bildfläche, ist mit sehr reinen künstlerischen Mitteln ein absolut zwingender und hinreißender Eindruck ausgelassener, verschlungener, sich lösender, ewiger Bewegung erreicht. Doch — und das ist für die Weiterentwickelung wichtig, weil es im fundamentalen Gegensatz zum heutigen Stil steht — noch besteht bei aller Abstraktion in den bildnerischen Mitteln eine deutliche Abhängigkeit vom Natureindruck; noch beruht das Mittel formaler Gestaltung im Grunde nur in einer Auswahl wirksamer Formen, im Weglassen von Unwesentlichem, im Vereinfachen, Verstärken, Übertreiben, kurz: in einer Disziplinierung der Bildeinteilung; noch ist seine Gestaltung an die Fläche gebunden. . . . . .

Die reichen Entwickelungsmöglichkeiten, die die Bilder dieses Jahres zeigen, schneidet der Krieg zunächst ab. Ewald hat ihn anfangs als Kriegsmaler beim Stabe eines Generalkommandos in künstlerischer Fron, später und bis zum bitteren Ende als Soldat bei einer Fuhrparkkolonne mitgemacht. Seitdem hat sich sein Schaffen in einer konsequent ansteigenden Linie fortentwickelt, in einer Linie von so rapidem und steilem Anstieg, daß das Resultat heute geradezu wie eine Umkehrung des künstlerischen Wollens vor dem Kriege erscheinen könnte. —

Auf eine Deutung seines jetzigen Schaffens kommt es mir an. —

Ein vergleichender Blick auf zwei Bilder, von denen das eine, das „Italienische Kastell" (Abb. S. 167) am Anfang, das andere, „Der

REINHOLD EWALD—HANAU. »ITALIENISCHES KASTELL« 1913.

Wartesaal" (Abb. S. 171) fast am Ende der bisherigen Entwicklung steht, schafft sofort Klarheit. In der italienischen Landschaft sehen wir die Wiedergabe eines Naturvorbildes, das durch die Disziplinierung der Fläche, Wahl des Ausschnitts, Auswahl der künstlerisch wirksamen Bestandteile, durch Vereinfachung und Charakterisierung der Konturen, durch Klärung, Festigung und Vereinfachung der körperlichen Bestandteile zu einfachen „kubischen" Gebilden, vor allem aber durch die Steigerung der Farbe monumentalisiert, heroïsiert wird. Das Ergebnis ist eine fast klassische Schönheit und ungeheure Klarheit, ja Harmonie. Und nun das Bild von 1920, der Wartesaal — welch ein Unterschied! Dort die schön disziplinierte Fläche, hier ein bizarr verschobener Hohlraum, ein saugender Schlund; dort Ruhe, Gehaltenheit, Größe, Schönheit im „klassischen" Sinn, hier Erregung, Gespanntheit, Bewegung und Ausdruck im Sinne jener künstlerischen Ausdrucksform, die heute vielfach historisch nicht ganz einwandfrei als „gotisch" bezeichnet wird. Denn: so fundamental auch an sich schon der Unterschied von flächenhafter, im hohen Sinne des Wortes „dekorativer" und räumlicher Gestaltung ist, bezeichnender und grundsätzlicher ist doch ein anderer, absolut wesentlicher Unterschied: Dort war die flächige Disziplinierung formaler Selbstzweck, hier die räumliche Gestaltung formales Mittel zum Zweck psychischer Wirkung, Träger des Ausdrucks. Es ist ein Weg vergleichbar dem von der klassischen, heroïschen, kühlen Landschaftskunst Jos. Anton Kochs zur seelisch erregten, ausdrucksstarken Malerei der Romantiker, oder bequem und mit Schlagworten ausgedrückt: der Weg von einem allerdings formal gefestigten „Impressionismus" zum „Expressionismus". Denn nun handelt es sich nicht mehr wie bei dem Römischen Kastell um die Wiedergabe der Natur, in diesem Falle also des Wartesaals von Xburg, sondern um bildkünstlerische Gestaltung eines seelischen Erlebnisses, des entsetzlichen Eindrucks von Öde, Verlassenheit, Leere, Trostlosigkeit einer im Wartesaal verbrachten Nacht.

Aber, und damit komme ich zur Deutung der eigentlichen, persönlichsten künstlerischen Art Ewalds: Nicht dies psychische Erlebnis ist der Ausgangspunkt, keine literarische Absicht steht am Anfang, sondern der erste anregende Faktor zur bildkünstlerischen Gestaltung ist hier wie immer ein Augenerlebnis, ein reiner „Netz-

REINHOLD EWALD. DAS LAND · QUELLENDE KRAFT
LINKES SEITENBILD DES TRIPTYCHONS FRANKEN 1920.

hauteindruck". Das Verhältnis zur Natur aber ist ein völlig anderes als zuvor. Die Abhängigkeit vom Naturvorbild hat aufgehört. Es handelt sich nicht mehr um das „Sehen eines Stückes Natur durch ein Temperament", nicht um das Gewinnen einer Form durch Stilisierung dekorativer oder ornamentaler Art, sondern: Das Naturvorbild — also etwa der nächtliche Wartesaal — hat nur noch den Wert eines den Gestaltungstrieb des Künstlers anregenden, Spannungen auslösenden Faktors. Solche Naturvorbilder aber werden nicht aufgesucht oder ausgesucht und dann bewußt, schematisch umgestaltet, wie es etwa der Ornamentzeichner mit einem Epheublatt macht, sondern: Gewisse zufällige Konstellationen in der Natur, meist solche von besonders ausdrucksvoller, erregender Gegensätzlichkeit — etwa saugender Hohlräume und vorstoßender entgegenprallender Vollräume oder sonderbarer Knickungen, Verschiebungen — fast immer aber solche, die durch die Energie ihrer Gegensätze ruhelos, ewig bewegt wirken, deren Wesen man „motorisch" nennen könnte, solche formalen Ereignisse in der Natur überfallen den Künstler gewissermaßen, reißen ihn mit in ihre Aktion, zwingen ihn zur Gestaltung dieses formalen Geschehens. Aus einer solchen gebieterischen Anregung nun werden die eigentlich wirksamen Stücke von Formen, Farben, Helldunkelwirkungen, Raumwirkungen, d. h. Stücke von spezifisch bildkünstlerischer Ausdruckskraft „herausgerissen". Diese formalen Gebilde, diese Bildkeime sozusagen aber erfahren eine formale Umgestaltung durch die seelische Erregung des Malers, die durch die Naturanregung hervorgerufen ist, und durch die sie nun zu absolut neuen Gesamtgebilden von höherer künstlerischer Form zusammengeschlossen werden. Sie geben sich, getrennt betrachtet, als selbständige und positive Behauptungen spezifisch bildkünstlerischen Charakters zu erkennen, die sich in ihrer Endform dem Naturobjekt bewußt entgegenstellen, durch die das Naturerlebnis symbolisiert wird. Der stete Zusammenhang mit der Natur aber bewahrt Ewalds Kunst vor der ewigen — auch der heutigen — großen Gefahr der deutschen Malerei, von der Literatur unterjocht zu werden, d. h. in dem vergeblichen Trachten, ihr eigentlich wesensfremde Aufgaben zu bewältigen, die Kraft zu verzetteln und die künstlerische Haltung zu verlieren.

Auch vor anderen Irrwegen, den Spielereien mit abstrakten Formen, die sich in dem Moment, in dem sie die höchste Freiheit und Reinheit zu erreichen scheinen, in der Tat zum kunstgewerblichen Erzeugnis, zur Tapete degradieren, vor der Maskierung der Blöße mit exotischen oder archäischen Formen bewahrt ihn die Herkunft seiner Gebilde aus dem Naturerlebnis.

Dagegen ist seine Kunst in Wahrheit musikalisch. Nicht in jenem vagen Sinn, in dem oft Bilder von verschwommener formaler Haltung und malerisch zarter, verhauchender Gestaltung als musikalisch bezeichnet werden — womit man weniger solchen Bildern als der Musik Unrecht tut — sondern in dem tieferen Sinn, als Ewalds Bilder gebaut sind wie Fugen; Fugen aus Gebilden, die sich ballen, abstoßen, zu Konsonanzen zusammenfließen, in Dissonanzen auseinanderprallen, die sich begleiten, durchkreuzen, pressen und lösen, kurz, die sich im Raume bewegen wie Töne in der Zeit.

Daß es fast ausschließlich die bewegte Natur ist, die dem Künstler die anregenden Bestandteile darbietet, erscheint fast selbstverständlich. Denn nur solche erscheinen befähigt — im Gegensatz zur „nature morte" —, sich in der Fantasie des Malers zu Gebilden umzugestalten oder zu steigern, die imstande sind, die formalen Spannungen auszudrücken, die einerseits rein bildkünstlerisch gewollt sind, die vor allem aber die Möglichkeit „expressiver" Wirkung in sich tragen. — Bei dem geschilderten Verhältnis zum Naturvorbild ist es nur natürlich, daß der außerordentlichen Vielheit und Vielfältigkeit der Erlebnisse eine ähnliche Vielheit formaler Gestaltungen und zugleich eine außergewöhnliche Spannweite und Verschiedenartigkeit künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten entspricht. So findet nicht nur die erstaunliche Variabilität der formalen Mittel, sondern auch die starke Produktivität ihre natürliche Erklärung und innere Notwendigkeit. Was aber bei aller, als notwendig erkannten Variabilität der formalen Mittel, doch alle Werke Ewalds auf einen gemeinsamen Nenner bildkünstlerischer Gestaltung bringt, ihnen den eigentlich persönlichen Stil verleiht, ist die Reinheit der formalen Gebilde, deren er sich bedient. Rein theoretisch hat er das immer wieder ausgesprochene Ideal, formale Gebilde zu gestalten, die, befreit von allem Zufälligen, sich als „reine" oder „absolute" „kubische" Gebilde, als reine „Hell-Dunkel"-, reine „Farb"-, reine „Formgebilde" darstellen. Der Erfolg der Postulierung dieses Ideals ist neben einer ungewöhnlichen Eindeutigkeit, Klarheit, Reinlichkeit die eminent starke, rein der Form entspringende, rein bildkünstlerische Ausdruckskraft und Wirkung seiner Bilder, ihre erstaunliche Unkompliziertheit, ihre Drastik, ja gelegentliche Derbheit oder Kälte, das absolute Fehlen jeglicher Unklarheit und Verschwommenheit. Diese

bewußte Klärung der formalen Mittel in Vereinigung mit einem gerade in letzter Zeit hervorgetretenen Interesse an stark räumlich wirkenden Gebilden nähert Ewalds Kunst gelegentlich Strebungen, wie sie von den „Valori Plastici" propagiert werden. Doch hat sie nie jenen Beigeschmack von Reißzeug und Lineal, von Gliederpuppe und Maschine, nie dies Mechanische, bewußt und kühl Konstruierte. Dazu ist sie bei aller Haltung innerlich viel zu leidenschaftlich u. erregt.

Daß aber Ewalds Kunst sich um eben den Schritt, der sie von der übrigen deutschen Produktion, soweit sie mir bekannt ist, entfernt, der zeitgenössischen französischen Malerei nähert, konnte, wer Augen dazu hat, auf der vorjährigen Darmstädter Expressionisten-Ausstellung sehen. Die Erklärung hierfür ist, da es sich nicht um eine äußerliche, in den technischen Mitteln zutagetretende und erkennbare stilistische Beziehung, sondern um eine tiefere, den seelischen Grundlagen des Schaffens entspringende Verwandtschaft handelt, nicht ganz leicht zu formulieren. Der Grund liegt wohl darin, daß beim Deutschen fast immer eine dichterische Absicht oder Eingebung am Anfang steht, zu deren Gestaltung er sich als Maler oder Bildhauer bildkünstlerischer Mittel bedient, während beim Franzosen der Trieb oder Zwang zu bildnerischem Gestalten dominierend ist und die dieser Schaffensnotwendigkeit entspringenden formalen Gebilde die natürliche Eigentümlichkeit haben, die der formalen Gestaltung adäquate psychische Wirkung hervorzurufen. Ewald aber gehört zweifellos zu der letzteren, in Deutschland so seltenen Kategorie von Künstlern. —

Es ist mir bewußt, daß der Drang zum Verstehen und zur Deutung komplizierter und feinster Unterschiede, die in Wirklichkeit vielleicht nur den Grad kaum meßbarer Schwingungen haben, mich zu einer vielleicht zu einseitig theoretischen und im Ausdruck allzu kompakten Formulierung treibt. Liebe aber, die man der Kunst einer eigenartigen und neuartigen Persönlichkeit zunächst unbewußt entgegenbringt, trägt stets den Zwang zur Rechtfertigung und Begründung, also zu theoretischer Betrachtung in sich. — Doch: „Grau ist alle Theorie"; die Abbildungen aber, die diesem Aufsatz beigegeben sind, und die nun in lebendigerer Weise sprechen sollten, als ich es bisher tat, sind leider „schwarz-weiß", Übertragungen also, die vom Original etwa soviel aussagen können wie ein Klavierauszug von einem Orchestersatz. Die einzige farbige Abbildung aber (Seite 160) täuscht infolge ihrer Verkleinerung und der Veränderung der Töne, sodaß es besser ist, sich von den farblosen Wiedergaben wenigstens Teilweises, als von der farbigen Falsches übermitteln zu lassen.

Mögen mir nun diese notwendigerweise unzulänglichen Übertragungen helfen, in kurzen Andeutungen wenigstens und soweit dies Worten überhaupt zugänglich ist von der besonderen Art und Ausdruckskraft Ewald'scher Bilder zu zeugen. Abb. S. 161 zeigt das Mittelbild eines Triptychons, dessen Seitenbilder in den Abb. S. 168 und 171 wiedergegeben sind. Das Mittelbild ist in sich scharf in zwei etwa gleiche Hälften getrennt. In der rechten ragt, steil emporgereckt, hoch in die Bildfläche hinaufgestoßen, das scharf umgrenzte Rechteck, das die Gruppe der Nonnen — „Turm der Nonnen" möchte man sagen — umschließt. Starr, scharf und hart, wie erfroren, doch zugleich großartig, mächtig und sicher beherrscht dieser rechteckige, sozusagen auf hohem Postament ragende Klotz die Bildfläche. Wesentlich verstärkt wird der Eindruck starrer Strenge dadurch, daß die Grenzen des Rechtecks parallel zu den Bildrändern verlaufen, der Eindruck monumentaler Ruhe aber durch die unruhig, quirbelige Gegensatzwirkung der kleinen Kindergruppe. — Und nun in der linken Bildhälfte schräg, wie hingewischt, in ewigem unsicherem Schwanken, wie vom Wind verweht dieser Streifen aus vier Körpern und den unsicher tastenden Beinpaaren, fundamentlos und ohne Halt in der Bildfläche. Keine Stütze in sich, keine Stütze im Rahmen des Bildes hat dieses fast schemenhafte Gebilde; man meint, es könne im nächsten Augenblick zerflattern oder es werde wie eine Ziehharmonika auseinandergezogen, zusammengepreßt. Überall nur Andeutungen von Köpfen, keine Spur von Schilderung eines Psychischen in ihnen. In der Seele des Beschauers aber wird als reine Folge dieser formalen Gestaltung (die ich in den gröbsten, Worten zugänglichen Eigenschaften zu deuten versuchte) das Erlebnis lebendig, das die alte fränkische Stadt dem Maler schenkte, der ungeheuere Gegensatz und die unvereinbare Diskrepanz nämlich, die zwischen der großartigen Existenz, Gehaltenheit, Strenge und Monumentalität alles dessen, was von der großen Wucht der Vergangenheit zeugt, und dem formlos unsicheren, schemenhaft zerflatternden, sozusagen existenzlosen Leben der Gegenwart klaffen.

Das linke Seitenbild des Triptychons (Abb. Seite 168) enthält nichts als Stücke von zwei Pferdeleibern und eine Gruppe von zwei Bauernweibern. Aber: Eine zugleich ungebärdige, vor allem aber ungeheuer klotzige, ja klobige Kraft wird durch diese paar Bestandteile symbolisiert. Ungeheuer, ja ungeheuerlich ist die

REINHOLD EWALD. DER WARTESAAL · GÄHNENDE LEERE

RECHTES SEITENBILD DES TRIPTYCHONS »FRANKEN« 1920.

REINHOLD EWALD. »FRAU AM FENSTER« 1920.

Wucht und Massigkeit der Pferdekörper durch ihre quellenden, schwellenden Umrisse, ihre räumliche Energie, ihre Schwere. Wie Kolbenstangen stampfen die kurzen, unter der Wucht der Leiber eingeknickten Beine. Unerhört ist der Ausdruck aktivster Kraft in dem Stück Bildfläche, — das man einmal rein als formales Gebilde betrachte, — in dem die fünf Pferdebeine tragen, pochen, stoßen, stampfen; und doppelt gewaltig wirkt im Gegensatz zu diesen scharfen, gebrochenen, geknickten, kurz und eckig stoßenden Formen die mächtige, „barock"-schwungvolle, rund quellende Masse der schweren Leiber. — Daneben scharf und hart, der grelle, sozusagen hörbare Doppelriß in der Gruppe der Frauen und die harte und wilde Energie der Farbe: käsiges, helles Gelbgrün in den Pferdeleibern zu Brandrot und grellem Weiß in der Frauengruppe und Giftgrün im Grunde darüber. Nicht der Inhalt der Darstellung — Frauen und Pferde — ist maßgebend für die Wirkung, sondern: In der formalen Gestaltung ist die „Quellende Kraft" symbolisiert, deren überwältigendes Erlebnis fränkisches Bauernland dem Künstler zuwarf.

Und als stärkster Gegensatz hierzu die rechte Seitentafel des Triptychons (Abb. 171), der morose, trostlose Eindruck des „Wartesaals". „Gähnende Leere". Ich will die Exempel nicht häufen. Das Prinzipielle ist ja stets das gleiche. Auch hier keine Schilderung des Psychischen. Auch hier spielt das Gegenständliche

— ein paar Männer und Frauen, Wände, Bäume — keine Rolle. Nur räumliche, formale Existenz und Wirkung haben die Körper der Männer und Frauen. Träger der psychischen Wirkung ist auch hier einzig und allein die formale Gestaltung und zwar die räumliche, ich möchte sagen negativ kubische, leer wirkende des „Hohlraums". Das wird gerade in der Gegenüberstellung mit der „quellenden", positiven, „vollräumlichen" Gestaltung des vorigen Bildes sofort deutlich. Wer dies nicht unmittelbar erlebt, wessen Gefühl hier nicht in Schwingung gerät, der ist zum seelischen Erleben durch Augeneindrücke überhaupt nicht befähigt. Sehr stark spricht auch hier wieder die psychische Wirkung der Farbe: dumpf trostloses Schokoladenbraun mit morosem Violett und unstät flackerndem Rotgelb zu eiskaltem, unmittelbar Frostgefühle hervorrufendem Blau in den durchstoßenen Stücken der Wände.

Nur ein paar Randbemerkungen will ich noch geben, um nicht immer das Gleiche wiederholen zu müssen. Wie ist das Pferd auf dem Reiterbild (Abb. S. 162) sachlich falsch und wie zwingend versetzen diese „falschen" Formen, diese Kurven der Pferdebeine, der Kruppe, des Halses zusammen mit der Gegenbewegung des Grundes den Beschauer in die wundervolle, zugleich ziehende und hebende Bewegung des Galloppierens. Dieses „motorische" Erlebnis aber ist ohne Ende und ich brauche nicht zu sagen, daß es unendlich mehr und köstlicheres bedeutet als etwa die sportlich oder hippologisch richtige, momentphotographisch wirkende Wiedergabe eines galoppierenden Pferdes. Charakteristisch für derartige „richtige" Darstellungen ist bekanntlich gerade ihre absolut starre, bewegungslose, ja unnatürliche Wirkung.

Die psychische Wirkung der labyrinthartigen Verschlungenheit der Gestalten, der Arme und Hände im „Liebesgärtlein" (Abb. S. 163) bedarf keiner Deutung. Aber es ist etwas in diesem Bilde, das die Reproduktion nicht recht wiedergibt, und das doch, glaube ich, das eigentlich Wirksame ist: Ein merkwürdiger Kampf nämlich von flächenhaften Teilen und solchen, die plötzlich lochartig aufgerissen werden. Dieser Diskrepanz erwächst in meinem Gefühl eine merkwürdige Doppelwirkung von dumpfer, müder sinnlicher Gehaltenheit und scharf zupackender, rascher erotischer Impulsivität. Die sonst meist als primär empfundene psychische Schilderung der einzelnen Figur aber sinkt hier auf den Grad grotesker Grimasse zurück; ihre Wirkung ist sekundärer Natur und gibt höchstens einen Beiklang von großstädtischer Verderbtheit. Übrigens wird diese zwiespältige Wirkung, von der ich sprach, auch durch die Farbe symbolisiert, vor allem durch ein starkes und beherrschendes Rot, das wie eine Fahne durchs Bild weht und züngelt, und das zugleich dumpf wollüstig und leidenschaftlich glühend, gleichzeitig gezogener tiefer Celloton und hinausgestoßene helle Trompetenfanfare ist. —

„Das Dorfmädchen" (Abb. S. 165): Die drastische Simplizität, ja Stumpfsinnigkeit der Diagonale des Körpers, an der das Gesicht hängt wie eine Laterne an der Stange, spricht für sich selbst. Könnte die Trottelhaftigkeit, die „kuhhafte" Existenz eines Bauernmädchens durch noch so detaillierte, „fein beobachtete", oder noch so grimassenhaft-ausdrucksvolle Schilderung psychischer Dumpfheit im Gesicht eindeutiger und überwältigender zum Ausdruck gebracht werden, als durch dies rein formale Mittel des stumpfen Stoßes der Diagonalkomposition?

Als letztes noch ein Wort zum „Straßenbild" (Abb. S. 174). Kein romanhaftes Erlebnis, keine „Begegnung". Nichts von einer seelischen Beziehung zwischen den Figuren, die psychisch sozusagen keine Existenz haben. Aber: Über dem wagerechten Grundstrich des Trottoirs gleiten die Figuren in zwei schmalen Raumschichten, die durch sie gebildet werden, aneinander vorüber. Dem Beschauer vermitteln sie hierdurch den Eindruck einer parallel zur vorderen Bildebene vorbeigleitenden Straße und damit das eigentümliche räumliche und motorische Erlebnis, das man hat, wenn man etwa an eine Hauswand gelehnt, die Straße ewig an sich vorbeigleiten fühlt.

Reinhold Ewald ist noch jung. Vielleicht steht er erst am Anfang seines eigentlichen Schaffens, und es ist heute unmöglich, zu prophezeien, welche Wege seine starke und eigenwillige Begabung ihn noch führen wird. Eines aber darf man heute zumindest sagen, das nämlich, daß seine Kunst die Kraft in sich trägt, starkes seelisches Erleben durch rein formale Mittel hervorzurufen und daß diese formalen Mittel in außerordentlicher Weise die Fähigkeit besitzen, „expressiv" zu wirken. Wollte man ihn unter die „Expressionisten" rechnen, so müßte man peinlicherweise ein neues Schlagwort erfinden, das dann etwa lauten würde „Formaler Expressionismus". — Wichtiger aber wäre es mir, wenn es mir gelungen wäre, Wege zum Verständnis dieser eigenartigen und starken Kunst zu bahnen, der ich seit Jahren stärksten Genuß und unendliche Anregungen verdanke.

* * *

REINHOLD EWALD—HANAU. STRASSENBILD. 1920.

DIE MÜNCHENER WERKBUND-TAGUNG MAI 1921.

VON KURT PFISTER.

Die diesjährige Werkbund-Tagung hat im Gegensatz zu früheren keine grundsätzlichen Auseinandersetzungen über Richtung und Methode der Werkbundarbeit gebracht. Der Meinungsstreit zwischen dem idealistischen und dem wirtschaftlichen Flügel, der in Köln 1914 fast zur Sprengung des Bundes geführt hätte, trat hinter dem Gefühl der Verantwortung für die Aufgaben, die die Not der Stunde heischt, vollständig zurück.

Im Mittelpunkt der Tagung standen Besprechungen über eine umfassende Mitarbeit an der großen „Gewerbeschau", die 1922 in München stattfindet. Sie soll eine großzügige Überschau über das gesamte veredelte gewerbliche und handwerkliche Schaffen Deutschlands geben und man erwartet von ihr vor allem eine nachhaltige Belebung der handwerklichen Traditionen. Um eine möglichst intensive Mitarbeit des Bundes an dieser Veranstaltung zu gewährleisten, wurde an Stelle von Hans Pölzig der Direktor der Münchener Kunstgewerbeschule Richard Riemerschmid, der ja zu den Gründern und wichtigsten Mitarbeitern des Bundes zählt, zum ersten Vorsitzenden gewählt.

Aus der Reihe praktischer Anregungen, die die Tagung brachte, ist der nachdrückliche Protest gegen die Luxussteuer für Kunstwerke hervorzuheben, deren Auswirkungen in der Tat, insbesondere soweit lebende junge Künstler in Frage kommen, sich peinlich bemerkbar machen.

Ein im Mittelpunkt der Tagung stehender geistreicher Vortrag des Stettiner Museumsdirektors Riezler definierte die Stellung des Werkbundes zur zeitgenössischen Kunst. Sehr mit Recht warnte Riezler vor einer diktatorischen Festlegung auf irgendwelche modische Richtung. Nicht die radikale Äußerung als solche, sondern das Talent, die mit Notwendigkeit schaffende Begabung, müsse mit Nachdruck gefördert werden. Das Reich des Werkbundes sei des Geistes, aber auch von dieser Welt, da seine Aufgaben in jedem Augenblick in die Wirtschaft einmünden. Damit ist wohl die Meinung der Mehrzahl der Werkbundmitglieder über die Aufgaben der Werkbundarbeit festgelegt.

DER SCHAFFENDE UND SEIN KRITIKER.

Von Zeit zu Zeit pflegen sie aufeinander zu platzen. Es gibt einen großen Aufruhr, Bezichtigungen hin und her, öffentliche Erörterungen und vielleicht sogar Gerichtsverhandlungen. Dann geht es im alten Geleise weiter. Die letzten Jahre brachten als amüsante Neuerung öffentliche Aussprachen zwischen Künstlern und Kritikern, ob etwa das gegenseitige Verhältnis auf eine bessere Grundlage zu stellen sei. Es ist, soviel ich weiß, nichts Dauerndes dabei herausgekommen.

Zu Goethes Zeiten war das Wort Rezensent ein Schimpfwort wie heute etwa Kriegsgewinnler oder Schieber. Das Zeitungswesen begann damals gerade aufzublühen, mit ihm die regelmäßige öffentliche Berichterstattung über künstlerische Leistungen. Man merkt heute noch, wie neu die Kritiker jener Zeit die Lage empfanden, über einen Nebenmenschen privat zu Gericht sitzen zu können. Neu war ihnen diese Lage, verführerisch und reizvoll, und so mußten beide Teile Lehrgeld zahlen, die einen im Richten, die andern im Erdulden von Richtersprüchen; Lehrgeld, das oft bitter war. Eine andre Kinderkrankheit dieses Anfangsstadiums, die Anonymität, trug nur dazu bei, die gegenseitigen Beziehungen zu vergiften. So bildete sich die Auffassung heraus, aus der das Scherzwort kommen konnte: Schlagt ihn tot, er ist ein Rezensent!

Keine Frage, daß sich hier inzwischen vieles gebessert hat. Die öffentliche Kritik ist nicht mehr mit dem Odium eines privaten, willkürlichen Vorgehens belastet. Sie ist eine anerkannte, geläufige Einrichtung, eine zeitungspsychologische Notwendigkeit geworden. Sie hängt, was man auch gegen sie sagen möge, so eng mit dem ganzen Wesen des Journalismus zusammen, daß sie vorläufig nicht aus ihm hinweggedacht werden kann. Das hat zur Folge, daß der Kritiker in der Mehrzahl der Fälle bloß von Amtswegen tätig wird, nicht aus innerem Drang zu Lob oder Widerspruch. Mag dadurch die Kritik auch an bekennerischem Wert verloren haben: sicher ist, daß sie auch viel an Heftigkeit, überhaupt an Effekt eingebüßt hat und, daß heute in Deutschland der ruhig und mit subjektiver Ehrlichkeit wertende Kritiker eine erfreulich häufige Erscheinung geworden ist. Auch die Beurteilten haben gelernt, kritische Bewertungen leidenschaftsloser zu lesen.

Früher war der Radius jedes einzelnen Organs viel größer, die Wirkung einer Kritik daher ernster und uneingeschränkter. Heute hat jede mittlere Stadt drei, vier Blätter. Die Möglichkeit, daß sich ein absprechendes Urteil durch Anerkennungen von andrer Seite neutralisiert, ist erfreulich groß. Das läßt uns einen Angriff leichter hinnehmen; wenn wir und unsre Leistungen nur überhaupt etwas an Wert haben, können wir mit Bestimmtheit darauf rechnen, daß der Angriff durch Anerkennung wettgemacht wird.

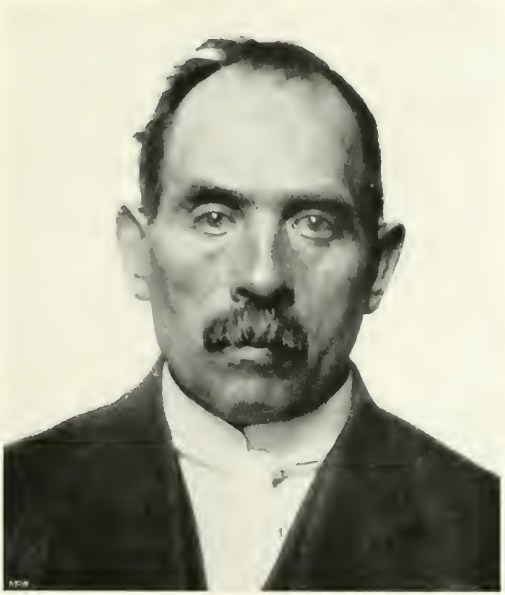
Insofern also haben sich die Beziehungen zwischen Künstlern und Kritikern gebessert.

Über all dem ist aber nicht zu vergessen, daß eine letzte Tragik aus diesen Beziehungen nicht wird verbannt werden können. Und man kann heute kaum etwas Nützlicheres in Bezug auf die Kunstkritik tun als immer wieder auf die Unausweichlichkeit und Notwendigkeit dieser Tragik hinzuweisen. Künstler, Laien und Kritiker müssen sich klar sein, daß es immer einen letzten Anlaß zu unversöhnlichen Gegensätzen zwischen Schaffen und Beurteilung geben wird. Er liegt darin, daß das Objekt des Kritikers nicht etwa bloß die Leistung des Schaffenden ist, sondern auch dessen ganze Persönlichkeit, soweit sie für das Werk bestimmend ist. Man spricht von Selbstkritik. Jeder übt sie an sich, mehr oder weniger schonungslos. Aber er setzt dabei als festen, unangreifbaren Faktor seine Wesensart, für die er ja nicht verantwortlich ist, voraus. Der Kritiker kann das nicht. Er kann nicht sagen: der Künstler ist als dieser bestimmte Mensch geboren, für Mängel seines Werks, die aus dieser Bestimmtheit entspringen, ist er nicht verantwortlich, sie scheiden daher aus dem Urteil aus. Er kann dies nicht, denn seine Aufgabe ist es gerade, den Künstler und sein Werk zu messen an überpersönlichen Maßstäben. Er wird sehr häufig in die Lage kommen, nicht nur ein Werk, sondern auch den Menschen, der hinter diesem steht, abzulehnen, gewissermaßen auszustreichen. Und dies ist immer ein Angriff, bei dem er nicht auf die Zustimmung des Abgelehnten rechnen kann. Der Künstler hat genug getan, wenn er das ihm mögliche Maximum geleistet hat. Der Kritiker wird oft feststellen müssen, daß dieses relative Maximum immer noch ein Nichts oder eine Belanglosigkeit ist. Er kann nicht des Künstlers Persönlichkeit als festen Ausgangspunkt voraussetzen; der Künstler kann nicht zulassen, daß dieser Ausgangspunkt irgendwie bezweifelt werde. Und so können unversöhnliche Konflikte entstehen, selbst wenn auf beiden Seiten redlicher Wille und menschlicher Wert vorhanden sind. Weitere Verwicklung kommt aus dem Umstand, daß der Urteilende natürlich in sein Ich ebenso eingeschlossen ist wie der Schaffende in das seinige, daß er daher eine fremde Persönlichkeit oft nur auf Grund seiner eignen Voraussetzungen ablehnen wird, nicht, wie es die Regel sein sollte, auf Grund eines möglichst weitherzig entworfenen und breit fundamentierten Ideals.

Wie gesagt: Künstler, Kritiker und Laien tun gut daran, sich dieser unausweichlichen Tragik in den Beziehungen zwischen Schaffen und Urteil bewußt zu bleiben. Gerade weil sie einsehen müssen, daß eine letzte Konfliktsquelle immer offen bleibt, für die keiner verantwortlich ist, gerade deshalb werden sie leichter zu dem Entschluß kommen, diese Konflikte mit Gelassenheit aufzunehmen. Das menschliche Leben ist reich. Wir gehen vielfältig verschlungene Pfade und müssen uns oft unser kleines Leben gegenseitig stören, damit das große Ganze kräftig und unverkürzt weiter bestehe. Es sind Zusammenhänge über uns, die man in allererster Linie lieben muß. Kann oder will man das nicht, so hat man letzten Endes in der Welt nichts verloren, am wenigsten in der Kunst. M.

SILBERSCHMIED O. STÜBER – HAMBURG.
»ANHÄNGER« SILBER UND PERLMUTT.

HUGO ERFURTH BILDNIS-AUFNAHME: KÄTHE KOLLWITZ.



BILDNIS »LOVIS CORINTH«

BILDNIS-PHOTOGRAPHIEN VON HUGO ERFURTH.

So sehr auch die Erfindung der Photographie der Wissenschaft und der Technik zum Nutzen gereicht haben mag, auf die künstlerische Kultur des 19. Jahrhunderts war sie von vernichtendem Einfluß. Den Menschen früherer Jahrhunderte, die noch keine Kenntnis von der Photographie hatten, wurde irgend ein Abbild der Natur ausnahmslos in ganz bestimmten stilisierten Formen geboten. Die Wiedergabe einer Landschaft oder einer Figur ging immer erst durch eine mehr oder minder künstlerisch gebildete Hand und wurde so in eine Sprache übertragen, deren Ausdrucksmittel die Linie und die Fläche sind. Dieses Abbild wurde nach allen Seiten hin von dem Darsteller beeinflußt und in eine bestimmte Stilform umgesetzt. Nur diese, mit künstlerischen Mitteln ausgeführten Darstellungen kamen den Menschen damals zu Gesicht, und so war es prinzipiell nicht nötig, ihnen den Sinn für künstlerische Form und Ausdruck besonders einzuschärfen, sie besaßen ihn, sie sogen ihn schon im Kindesalter beim Anblick der Holzschnitte und Kupferstiche ein. Das Verständnis für die Qualität innerhalb der Kunstformen ist eine Frage, die in unserem Gedankengang nicht beantwortet zu werden braucht.

Dann kam die Photographie, und sie gewährte plötzlich Einblicke in die Welt der Dinge und Geschehnisse, die mit künstlerischer Auffassung überhaupt nichts mehr zu tun hatten, die auf einem rein mechanischen Wege gewonnen waren. Man sah jetzt alles, jede Einzelheit, jedes Blatt, jedes Haar, die unglaublichsten Bewegungen und Ausschnitte aus der Natur, die überhaupt keinem künstlerischen Gesetz der Ordnung und Auswahl mehr unterstanden. So war es also nicht zu verhindern, daß der nicht eigens künstlerisch Vorgebildete die Güte einer künstlerischen Darstellung mit dem Maßstab der photographischen Genauigkeit maß, daß er schlechtweg die übertragenen Formen eines Kunstwerkes für unwahr hielt. Das war die Geburtsstunde des berüchtigten Satzes: „Das gibt es ja gar nicht", des leitenden Grundsatzes im Beurteilen von Kunstwerken.

Sinn und Gefühl für die Kunstformen, früher eine natürliche Anlage, müssen heute erst wieder anerzogen werden. Da wir in der Zukunft mit der Photographie als einer gegebenen Größe zu rechnen haben, so bleiben uns nur zwei Wege offen, nämlich: dem jungen Menschen zwangsweise ein normales Maß von künstlerischem

Formgefühl beizubringen und zweitens die Photographie selbst nach Möglichkeit künstlerisch zu beeinflussen. Diese beiden Bahnen sind seit langem beschritten worden, und wir wollen hoffen, daß sich die Erfolge darin immer mehr ausbreiten und vertiefen mögen.

Es ist selbstverständlich, daß eine solche bedeutende Erfindung auf die Gesinnung der Zeit nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Die Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts steht mit ihr ursächlich im Zusammenhange, das soll jedoch heißen: die Anschauung wohl, doch die Darstellung nicht, wenigstens nicht bei den großen Künstlern, die sich durch Tradition und ihren gesunden Instinkt von jeder groben Naturalistik ferngehalten haben. Bei der großen Masse aber ging und geht heute noch die Richtigkeit über die Wichtigkeit.

Die Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, können wir ruhig dahingestellt sein lassen. Das Entscheidende an dieser Sache ist doch das, daß derjenige, der diese mechanischen Darstellungsmittel handhabt, ein künstlerisch empfindender und gebildeter Mensch sein muß. In der Hand eines solchen Mannes kann die Photographie zu einem Druckverfahren werden, das ebenso wie der Holzschnitt oder die Radierung, nur innerhalb ihrer gegebenen Grenzen und Voraussetzungen, von einem künstlerischen Erleben und Gestalten Zeugnis ablegen kann.

Zum Beweise des eben Gesagten legen wir hier einige Bildnisphotographien von Hugo Erfurth vor. Erfurths Persönlichkeit erfüllt alle die Forderungen, die wir zur Erlangung künstlerisch wertvoller Ergebnisse überhaupt nur stellen können. Seine photographische Technik ist zuerst nicht einmal das Wesentliche, sondern sein an den Meisterwerken der bildenden Kunst geschultes Gefühl für die Auffassung und die Darstellung eines Menschen. Er hat den Blick für das Besondere und Eigentümliche einer Person und die künstlerische Begabung, in Anordnung und Ausschnitt ein Bild zu formen, dessen Aufbau nach den Gesetzen der großen Kunst gestaltet ist. Bar jedes kleinlichen Beiwerkes entwickelt sich ein solches Bildnis aus seinen großen, einfachen Linien und den klar aufgebauten Flächen. Diese Wirkungen erreicht aber Erfurth nicht etwa durch Vergewaltigung der photographischen Mittel, sondern er ist durchaus bestrebt, der Technik das zu lassen, was ihr zukommt. Die hier gezeigten Photographien haben noch eine besondere Beweiskraft in sich, da es Bildnisse von Künstlern sind, man also, sollte man sie auch nicht von Angesicht zu Angesicht kennen, immerhin von ihrem Werk aus Schlüsse auf die Art ihrer Persönlichkeit ziehen kann. Und es dürfte wohl niemand von den ernsten stillen Augen der Käthe Kollwitz enttäuscht sein, dieser Frau, die so tief in menschliches Leiden hineingesehen hat. Man kennt diese Nase und diesen Mund, auch diese charakteristische Hand, irgendwo in ihrem Werk findet man alles das wieder.

Monumentaler, angemessen der hohen Bedeutung dieses Mannes, dann das Bildnis von Hans Thoma. Der Körper, ein Block, unverrückbar, nur der Träger dieses Kopfes, der so viel Schönes gedacht und erfunden hat, und dieser Hände, die diese Erlebnisse gestaltet haben. Im Gegensatz zu dieser ursprünglichen Erdgeborenheit dann Max Liebermann, mit dem rassigen, durchgeistigten Kopf, vielleicht etwas zu stark betont in der souveränen Wohlhabenheit, als der Vertreter eines Geschlechtes von ererbter Kultur und Tatkraft.

In ihrer Eigenart trefflich herausgearbeitet sind die Bildnisse von Walter Tiemann, dem neuen Direktor der Leipziger Kunstakademie, und von dem Weimarer Professor Walter Klemm. In die junge Generation führt er uns mit dem Bildnis des Dichters Hasenclever, wundervoll wie der ganze Körper mit einer Spannung geladen ist, die sich in den lebhaften Augen und in den leise vibrierenden Mundwinkeln widerspiegelt. Der Farbenträumer und Dichter Oskar Kokoschka schaut ins Blaue, in einer leicht melancholischen Kurve schwingt sich der Körper. Man möchte fragen: wo warst Du denn, als ich die Welt geteilet?

Von den Künstlern der gegenwärtigen Generation wird man kein naturgetreues Bildnis mehr erwarten und auch nicht verlangen dürfen. Der Künstler tritt heute der Natur mit einem andern Willen und anderen Forderungen gegenüber. Trotzdem wird das Verlangen nach einer naturgetreuen Wiedergabe, wenigstens des Bildnisses, aus vielen, auch vernünftigen Gründen bestehen bleiben, und da dürfte es nicht der schlechteste Ersatz sein, wenn uns das Konterfei eines Menschen, der uns lieb und wert ist, in einer Wiedergabe erhalten bleibt, die uns in einer vollendeten künstlerischen Form über sein wirkliches Aussehen Aufschluß gibt, zumal wenn noch so viel Seele und Stimmung in ihm enthalten ist, wie es die Erfurthschen Photographien zeigen. Es ist eine besonders dankbare Aufgabe sich hierfür als Objekte Persönlichkeiten auszusuchen, die der Allgemeinheit durch ihre Leistungen am Herzen liegen, und wir wollen es Hugo Erfurth Dank wissen, wenn er die Reihe unserer bedeutenden Zeitgenossen fortsetzt zur Freude und Belehrung kommender Generationen. . . . . DR. HANS WOLFF.

HUGO ERFURTH. BILDNIS-AUFNAHME MAX LIEBERMANN

HUGO ERFURTH. BILDNIS - HANS THOMA -

HUGO ERFURTH. BILDNIS »WALTER TIEMANN«

HUGO ERFURTH. BILDNIS | WALTER KLEMM«

HUGO ERFURTH. BILDNIS WALTER HASENCLEVER

HUGO ERFURTH. BILDNIS »OSKAR KOKOSCHKA«

VIKTOR LURJE – WIEN. TERRACOTTA-GRUPPE »GRAZIEN«
AUSFÜHRUNG WIENER WERKSTÄTTE – WIEN.

ENTWURF: VIKTOR LURJE—WIEN. »INTARSIA« WIENER WERKSTÄTTE.

VIKTOR LURJE–WIEN.

Ein Raum der Winterausstellung 1910—11 im Wiener Kunstgewerbe-Museum. Seine Schöpfer waren die Architekten Dr. Josef Frank, Hugo Gorge, Viktor Lurje und Professor Dr. Oskar Strnad. Die Besonderheit des Raumes lag in der herben Sachlichkeit seiner Bildung und Einrichtung, im Hervorkehren der konstruktiven Elemente. Was aber darinnen an bildwerklichem Gehalt geboten war, stammte von Viktor Lurje und gab sich in seltsamer archaistischer Stilgebung kund.

Das seither verflossene Jahrzehnt hat die schaffenstätige Wahlverwandtschaft der genannten Künstler nicht getrübt, sondern vielmehr in tief schürfender Arbeit zu sehr maßgebender Klarheit heranreifen lassen. Während aber Frank und Gorge vornehmlich den Aufgaben des Haus- und Innenbaues zugewendet blieben, Strnad auch die Gerätschaftstektonik und letzter Jahre die szenische Kunst in seine Tätigkeit einbezog, blieb Lurje mehr den bildenden Künsten zugewandt aber immer im architektonischen Geiste und im architektonischen Rahmen. Der lebhafte Intellektualismus des Künstlers, wie überhaupt der Gruppe drängte, sie zur technischen Forschertätigkeit nach den verschollenen Werkgeheimnissen der Zeiten frühester Kunstblüten, in denen die Erzeugnisse der menschlichen Hand an Dauerhaftigkeit und unverwelklicher Frische mit den Schöpfungen der Natur rivalisierten. Schon vor etwa 12 Jahren gelangten Oskar Strnad und Viktor Lurje auch an das Verfahren, vorgesehene Formen negativ in Ton, Gips usw. zu schneiden und graben, um das Positiv erst mit dem Abdruck oder Abguß zu gewinnen. Die abgebildete Bronzekassette zeigt in ihren Reliefs die Stilreinheit so gewonnener Formen, wie ihre Einfügsamkeit in den architektonischen Komplex, bei gesteigerter Materialwirkung. Mit ausgebildetem Sinn für den akzentuierenden Effekt der metallischen Glanzlichter ist die nachfolgende vergoldete Tonfigur gestaltet. Bei den Museumsbauten Theodor Fischers in Essen und Karlsruhe fand Lurje Gelegenheit zur Anwendung seines Stucco-Verfahrens. — Eine Berufung Lurjes nach Essen

»HOLZ-INTARSIA«

ENTW: VIKTOR LURJE—WIEN. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE.

wurde durch den ausbrechenden Krieg vereitelt, der ihn zu den Waffen rief und bis 1919 seiner Kunst fernehielt. Darnach kam er nach kurzer Tätigkeit in der kunstkeramischen Werkstätte der Gebrüder Schwadron zur Wiener Werkstätte, wo er bis vor kurzem verblieb. Diese Periode war besonders ergiebig an keramischen Werken und Holzintarsia-Arbeiten.

In der keramischen Plastik hatte Lurje im Vereine mit dem Maler Eugen Steinhof das Verfahren der Hohltechnik wieder ausgebaut. Das Modellieren vom Innern der Hohlform aus durch den Druck an die schmiegsamen Tonwände der fortschreitend aufgebauten Figur. Die Abbildung der überlebensgroßen Terrakottagruppe gibt eine Vorstellung von den technischen und künstlerischen Möglichkeiten dieses Verfahrens. Es wird nicht nur der schwellenden Fülle der weiblichen Gestalt formentreuer gerecht als die Oberflächenmodellierung, sondern bringt auch den Faltenfall der Gewandung ausdrucksvoller zur tektonisch formalen Wirkung.

Völlig wie der erwacht ist der unwiderstehliche Reiz klassischer Flächenkunst in den Intarsien Lurjes. Alle künstlichen Färbungen und Ätzungen der verwendeten Furnieren sind vermieden. Nur die tonigen und farbigen Gegensätze der rötlichen Birn, der graubraunen Nuß, des hellen Ahorns sind im glatten Spiegel der Flächen sorgfältig gegeneinander abgewogen, wobei die Strukturen auch Zeichnung, Schatten und Licht tragen. Dazwischen fügen sich die kostbaren Exoten, das Amarant, Pallisander und Ebenholz, Rosen, Mahagoni und violettes Königsholz und wirken zusammen, um die köstlichen Schildereien zu bilden. Die Ausschnitte

fügen sich, zeichnerisch raffiniert umrissen, nach der erfinderischen Materialphantasie des Künstlers und tragen, oft nur mit einer Wendung der Holzfasern, die mannigfachsten Funktionen im Bau des Bildes. Wohlverstanden gibt Lurje auch der suggestiven Lockung zur perspektivischen Konstruktion nach, die aus dem linearen Faserzug des Holzes wirkt. Aber er verfällt ihr nicht, baut vielmehr alle Raumzonen nach der Art der Bildtafel primitiver Meister aspektivisch übereinander, nur zur eindringlichen Belebung der sinnvoll geschmückten Fläche. Wenn Ornamente die Fläche mit Figuren teilen, gehen sie ungezwungen zusammen, weil auch alle sinnbildliche Gestaltung rein ornamental figuriert ist. Wie schon erwähnt, ist der Archaismus der Formgebung dem Charakter des starren Materiales und seiner musivischen Bindung angepaßt, doch keineswegs imitatorisch, sondern voll unmittelbarer Modernität, die uns aus den fröhlich travestierenden Zügen der Zeichnung, wie aus der witzigen Anwendung überraschender Ausdruckswirkungen entgegenspringt und die Distanz von Jahrhunderten unterstreicht, die zwischen den naiv gläubigen Erfindern jener Motive und dem mit geschichtlichem Sinn genießenden Kind unserer Zeit liegen.

So sprechen aus dem Eklektizismus dieser Gebilde die Einfühlungsfrüchte in die griechischen Vasenbilder, antiken Terrakotten, heraldisierenden Miniaturen wie in die chinesischen Bronzen. Und der im Begreifen ihrer Gesetze gebildete und geläuterte Geschmack bildet ihnen zierversonnen nach in der Freude des geistigen Erlebnisses, wie Richard Strauß der Geste der barocken Musik in „Ariadne" oder Pfitzner der religiösen Metaphysik „Palestrina". Aber wie viel künstlerische Laune sich in den Intarsien ausleben möge, wenn sie im Rahmen der architektonischen Bestimmung erscheinen, fügen sie sich restlos dem Ernste eines wohldurchdachten Ganzen, zum Zeugnis der hohen Werktüchtigkeit sowohl der Kunst wie auch des Handwerks, das dem Künstler brüderlich zur Seite steht. L. STEINMETZ.

VIKTOR LURJE • WIENER WERKSTÄTTE • INTARSIA

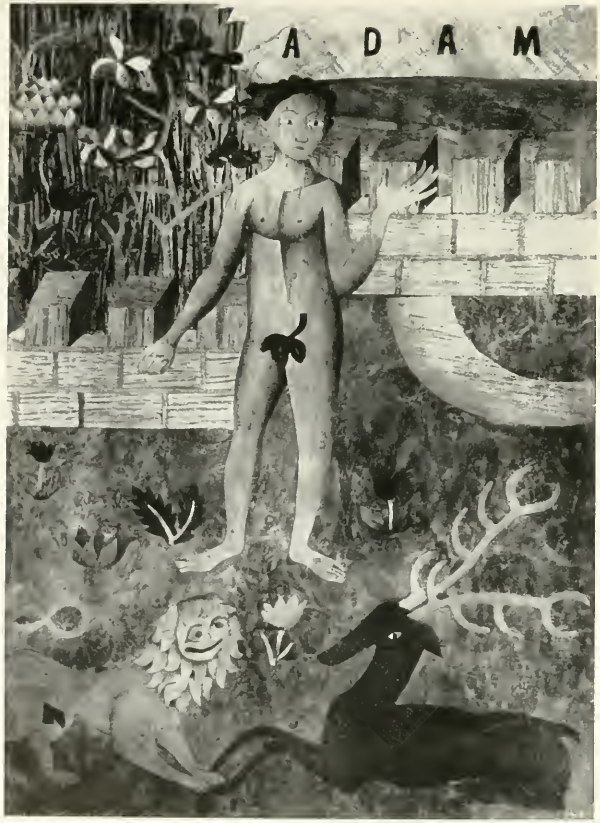
VIKTOR LURJE—WIEN. »KASSETTE MIT INTARSIEN«

VOM KÜNSTLERISCHEN KÖNNEN.

VON EDUARD VON BENDEMANN.

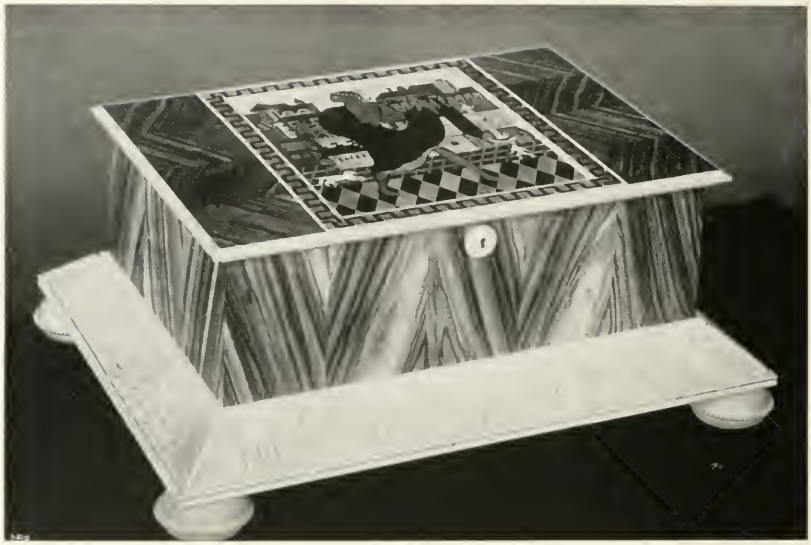
Die Vorstellung von dem, was unter künstlerischem Können zu verstehen sei, hat im Laufe der Zeiten merkwürdige Wandlungen durchgemacht; denn je nach den Anforderungen, die man an das Kunstwerk stellte, wurde auch das Können, das zur künstlerischen Leistung notwendig war, beurteilt. Ging das Verlangen auf einen abstrakten Stil, so war es die Befolgung bestimmter Regeln oder die Kenntnis gewisser Normen, die gefordert wurden; ging es vorwiegend auf die Vermittlung unmittelbaren Lebens, so war es die möglichst getreue Naturwiedergabe und „Richtigkeit". Erst in der heutigen Zeit ist jedes auf das Lernen gegründete Können überhaupt in Frage gestellt.

In den ältesten Zeiten galt das Kunstwerk als durch Offenbarung entstanden, und das künstlerische Schaffen gründete sich auf das Wissen von geheimen Regeln, die durch Eingeweihte vermittelt wurden. Die Persönlichkeit und das Erlebnis des Schöpfers schienen am Kunstwerk gar nicht beteiligt zu sein; der Künstler war nur der Handlanger für das Erleben der Allgemeinheit, sein Können daher ganz unindividuell. Nicht viel höher wurde der persönliche Anteil des Künstlers eingeschätzt, als man später in der Natur die große Lehrmeisterin sah. Jetzt beruhte das Können zwar auf keiner Geheimlehre mehr, dafür aber auf Forschung und Wissenschaft. Liest man Lionardos Traktat, so könnte man glauben, der Künstler sei ein Naturforscher, so großer Wert wird auf die Kenntnis des Exakten gelegt: Mathematik, Physik und Anatomie scheinen das Einzige zu sein, was den Künstler zur Vollkommenheit führen kann. Doch ist auch jetzt noch das Ziel keineswegs Nachahmung der Natur, vielmehr Begreifen und Gestaltung ihrer Idee, und immer ist noch ein ganz bestimmtes Stilwollen die Voraussetzung. Wenn Dürer sagte, man solle nicht von der Natur abweichen, so meinte er damit nicht ein Abweichen vom Einzelnen, momentan Gegebenen, sondern von ihren Gesetzen; einem Kopieren der Natur hat er nie das Wort geredet. Aber einzelne Arbeitsmethoden, die er empfahl, konnten doch schon zu einem solchen Mißverständnis verleiten. Michelangelo war auch hierin der erste Moderne; er spottete über alles Messen und Errechnen und meinte, der wahre Künstler müsse den Zirkel im eigenen Auge haben. Als dann später tatsächlich die genaue Fixierung eines Naturvorbildes gelang, nämlich durch die Photographie, da wurde es erst recht klar, daß



VIKTOR LURJE • WIENER WERKSTÄTTE.

INTARSIEN DER NEBENSTEH. KASSETTE



VIKTOR LURJE—WIEN. »KASSETTE MIT INTARSIEN«

V. LURJE. WIENER WERKSTÄTTE.

»INTARSIA-BILD AUF OBENSTEHENDER KASSETTE«

VIKTOR LURJE—WIEN. »KASSETTE MIT INTARSIA«

»INNENSEITE DES DECKELS EINER KASSETTE MIT INTARSIA«

ENTWURF: VIKTOR LURJE—WIEN. BRONZE-KASSETTE
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.

VIKTOR LURJE—WIEN. WERKST.

FIGUR IN TERRAKOTTA

die Naturtreue nichts Künstlerisches sondern etwas Mechanisches sei, und mit dem erreichten Ziele hob sich das Verlangen selber auf. Nun besann man sich darauf, daß das eigentlich Künstlerische im Menschen selber liegt. — Aber mit der neuen Erkenntnis, daß alles Erlernbare nur von nebensächlicher Bedeutung ist, mußte allmählich das Können überhaupt in Mißkredit kommen, und schließlich ganz relativ werden: jedes Kunstwerk trägt dann sein eigenes Gesetz und damit den Maßstab des Könnens in sich selbst. Damit aber, daß gerade das Irrationale, das was objektiv nicht bestimmbar ist, als das Wertvolle gilt, ist das Werturteil völlig schwankend geworden, und gerade auf die allerfundamentalste Frage, ob eine Arbeit überhaupt die Voraussetzung künstlerischer Qualität besitzt, gibt es keine deutliche Antwort mehr. — Doch nach wie vor muß daran festgehalten werden, daß das Kriterium des echten Kunstwerks in der Bildung der Form zu suchen ist; die stilvolle Form ist es, die auch heute noch den Künstler vom Dilettanten unterscheidet. Diese aber ist nie aus dem bloßen Gefühl heraus, sondern nur durch eine konsequent und bewußt durchgeführte Arbeitsmethode zu erreichen. In dieser Konsequenz des Formens liegt das Können, jede Halbheit, jede Unsicherheit in den Mitteln verrät mangelnde Gestaltungskraft. Will ein Künstler durch die Linie wirken, so muß er die Natur von diesem Gesichtspunkt aus verarbeiten, sind Licht und Farbe seine Darstellungsmittel, so muß er sich vornehmlich auf deren Beobachtung konzentrieren. Es ist daher nicht Mangel an Können, wenn die Impressionisten nicht feiner zeichnen, und ebensowenig, wenn die älteren Maler nicht deren vibrierende Helligkeit besitzen; wohl aber ist es Mangel an Können, wenn jemand, der Impressionist sein will, sich ängstlich beim Baumschlag aufhält, oder wenn ein Monumentalmaler mit impressionistischen Finessen operiert. . . .

Die Werke der alten Meister erstaunen uns durch die Eindeutigkeit, mit der in ihnen die Sichtbarkeit erfaßt ist; was einem Kopf von van Eyck zum Beispiel die Meisterlichkeit verleiht, ist die innere Logik, mit der das Prinzip der Linie, des Zeichnerischen bis ins Letzte durchgeführt ist und die Sicherheit, mit der dies Prinzip über das Koloristische die Führung behält. Aber gerade die Bewunderung dieser Werke, die allerdings im Zeichnerischen ein Höchstes an Können bedeuten, hat zu dem fundamentalen Irrtum verleitet, daß Können auf Genauigkeit der Naturnachahmung beruhe. So sehr nämlich hatte man sich daran gewöhnt, mit den Augen dieser großen Zeichner zu sehen, daß man glaubte, in ihren Bildern sei die ganze Natur erschöpft, während in Wahrheit doch nur eine Seite derselben gepackt war. Das naturfremde, stilisierende Element übersah man. Von dieser Auffassung aus mußten dann ganz anders geartete Bilder wie die der Impressionisten nicht nur naturwidrig sondern auch ungekonnt er-

VIKTOR LURJE— WIEN. AUSFÜHRG: WIENER WERKSTÄTTE. SCHRANK MIT INTARSIA

scheinen. Da das Sehen auf das Malerische noch nicht eingestellt war, sah man nur die Naturferne, die als Unzulänglichkeit des Könnens gedeutet wurde. Heute nun, wo das impressionistische Sehen Allgemeingut geworden ist, erscheinen auch diese Werke wieder als Naturnachahmung, obwohl sie doch ebenso wie die van Eycks ganz starke Vereinheitlichungen und Stilisierungen sind.

Durch dies Übersehen des stilisierenden Elementes konnte es geschehen, daß alle naturalistische Kunst dem Verdachte der Nachahmung verfiel und alles Können, das sich auf Beherrschung der Sichtbarkeit richtet, in Mißkredit geriet. Dabei übersieht man jedoch, daß das Können der Naturalisten keineswegs auf Illusionismus beruht, sondern eben auf der streng durchgeführten Methode der Darstellung, auf der bewußten Unterordnung unter ein Gestaltungsprinzip, durch die erst Kunstwerke, d. h. stilisierte Gebilde entstehen.

Unsäglich kompliziert wird die Frage nach dem Können aber erst dann, wenn wie in unserer Zeit die Kunst bewußt von der Naturgegebenheit losgelöst wird. Wir sahen, daß es bei der naturalistischen Sehweise darin bestand, aller Naturwahrheit zum Trotz dennoch einen Stil hervorzubringen; es müßte also offenbar

VIKTOR LURJE – WIEN. »INTARSIA AUF NEB. SCHRANK«

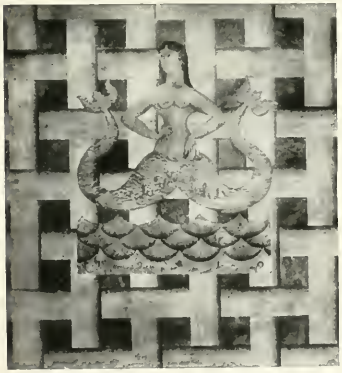
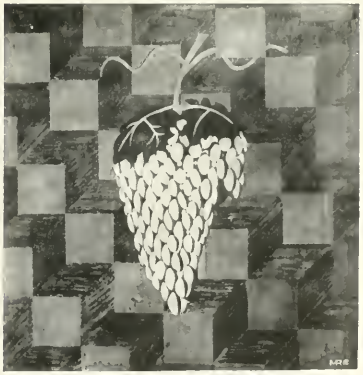
bei den bewußt stilisierten Werken umgekehrt gerade darin zu suchen sein, daß der Künstler seinen Stilisierungen noch Realität, natürliches Leben zu erhalten weiß. Und so ist es in der Tat: nur wenn noch eine enge und unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeit vorhanden ist, vermag ein solches Werk eine allgemeine Wirkung auszulösen. Aber nur dann wird die Realität noch lebendig hindurchleuchten, wenn die Verwandlung der Natur, die eigene Form, in zielbewußter und konsequenter Arbeit, die nichts dem bloßen Gefühl überläßt, entwickelt ist.

Klarheit über die Mittel führt aber ganz von selbst zu Präzision und Reinlichkeit auch der Handschrift. Darum ist es durchaus keine Äußerlichkeit, daß eine gute Technik als Merkmal guter Kunst gilt; denn sie ist ein Zeichen für die Besonnenheit im Schaffen, die nichts dem Zufall überläßt. Zufall ist der eigentliche Gegensatz zu Kunst; unbewußtes, prinzipienloses Arbeiten auf gut Glück der Gegensatz zum Können. Vorübergehende Eindrücke auf die Stimmung können auch durch Zufallswirkungen erzielt werden; eine Kunst, die Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Dauer macht, muß zu allen Zeiten „gekonnt" sein, das heißt, sie muß eine Form haben, die das Resultat einer durchdachten und strengen Arbeitsmethode ist. — B.

Für den Künstler wie für den Menschen ist eine geschichtliche Ansicht verwandter Zustände zu schnellerer Bildung höchst vorteilhaft. Jeder einzelne Mensch, besonders der tüchtige, kommt sich früher viel zu bedeutend vor, und so nimmt er auch im Vertrauen auf selbständige Kraft viel zu geschwind für diese oder jene Maxime Partei, handelt und arbeitet auf dem eingeschlagenen Wege mit Lebhaftigkeit vor sich hin, und wenn er zuletzt seine Einseitigkeit, seinen Irrtum einsehen lernt, so wechselt er ebenso heftig, ergreift eine andre vielleicht ebenso fehlerhafte Richtung und hält sich an einen ebenso mangelhaften Grundsatz. Nur erst spät wird er seine Geschichte gewahr und lernt einsehen, wieviel weiter ihn eine stetige Bildung nach einem geprüften Leitfaden hätte führen können.

Wenn der Kenner seine Einsicht bloß der Geschichte verdankt, so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Beschränkung gleichnisweise gewahr werden. Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend ohne daß man ihn deshalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrtümer unsrer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrtümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken. GOETHE.

VIKTOR LURJE. GESCHNITZTER SCHRANK AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

VIKTOR LURJE. »INTARSIEN DER TÜREN-INNENSEITEN NEBENSTEH. SCHRANKES«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.

VIKTOR LURJE–WIEN. »HOLZ-INTARSIA«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

»HANDWERKLICHE KUNST«.

Der handwerklichen Kunst neue Freunde zu gewinnen, Verständnis und Liebe für alte und neue Arbeiten zu wecken, ist das Ziel des letzten „Werkbund-Jahrbuches". Schöne handwerkliche Arbeiten aus alter und neuer Zeit sind in dem Bande vereinigt, und erprobte Kunsthandwerker haben zu den einzelnen Arbeitsgebieten leichtfaßliche Erklärungen gegeben. Der Herausgeber des Buches, Professor Karl Groß, sagt in der Vorrede manches beherzigenswerte Wort, das zum Segen unseres Kunsthandwerkes in alle Ohren dringen sollte. Er schreibt: „Kunsthandwerk, künstlerisches Handwerk, angewandte Kunst, handwerkliche Kunst — all diese Benennungen sind gebräuchlich für jenes schöpferische Gestalten, das zwischen dem nur technische Handwerk und der freien Kunst steht. Freie Kunst ist ein Schaffen mit starken seelischen Werten, unbeeinflußt von Zweckgedanken oder Auftraggebern, ein reines Erlebnis des Künstlers. Wie viele können sich rühmen, solch „freie Künstler" zu sein, nur so schaffen zu können? . . . . . .

Der Einzelne, auf sich allein gestellt, und sei es der größte Künstler, kann nur Pfadfinder sein; das ganze geistige Wollen seiner Zeitepoche vermag er nicht auszudrücken. In künstlerisch unreifer Zeit wirkt der freie Künstler groß; eine reife Zeit, welche die Künste zur Harmonie des Schaffens zusammenfaßt, ordnet den Künstler ein zu einem Glied im Ganzen. Sein Schaffen rollt ins Leben, in den Kreislauf des Blutes der Nation, seine Werke werden nicht in Museen gezeigt wie fremde Tiere im Zoologischen Garten. Erst dann steigt die freie Kunst von ihrer einsamen Höhe, und alles Große und Schöne wird zur angewandten Kunst. Unterdessen mag die freie Kunst Hüterin des heiligen Feuers sein.

Bedeutet so „angewandte Kunst" Einordnen der Persönlichkeit in eine höhere Einheit, so steht bei dem Begriff „handwerkliche Kunst" der mit dem Material ringende Künstler der Gestalter des Einzelwerkes vor uns. All das, was im Ganzen künstlerisch lebt und wirkt, gehört hierher; was gemalt, gemeißelt und geschnitzt ist, was in Gold und Silber gehämmert und gegossen, in Samt und Seide gestickt und gewirkt, in Ton geformt und glasiert ist, alles das ist handwerkliche Kunst, soweit es künstlerisch beseelt ist. Schade, daß man heute diesen spitzfindigen Unterschied machen muß und nicht schlankweg vom Handwerk reden kann. Um das zu können, müssen wir aber aus der heutigen Zerrissenheit der Lebens- und Arbeitsanschauungen erst wieder zur höheren Einheit kommen. Wer handwerkliche Kunst im

»PERLMUTTER-DOSE«
MIT VERGOLDETER SILBERFASSUNG. SAMMLUNG GRÜNES GEWÖLBE-DRESDEN.

besten Sinne machen will, muß gleich dem freien Künstler schaffen können. Starke schöpferische Triebe müssen ihn drängen, und in stiller Werkstätte und ohne Zeitgedanken soll das Werk reifen können. Dann sammelt sich technische und künstlerische Erfahrung, immer mehr schmiegt sich Material und Werkzeug in den künstlerischen Willen, und der schöpferische Gedanke zwingt das Material zur Entfaltung höchster Reize. Wer je an der Werkbank saß, und so schaffen konnte, weiß, wie beglückende Arbeit ist. Fehlschläge regen nur zum Bessermachen an. Aber wie Wenigen ist es vergönnt, so arbeiten zu können und Nachwuchs zu erziehen, der wieder so arbeiten kann, um von Erfahrung zu Erfahrung zu schreiten! Es fehlt die Stetigkeit der Entwicklung, die Vererbung der Geschicklichkeit vom Vater auf den Sohn. Es fehlt die nötige Anzahl von Auftraggebern, welche die Entwicklung ermöglichen könnten.

Gäbe es nur fünfhundert verständnisvolle Sammler und Besteller von deutscher handwerklicher Kunst in Deutschland, so wäre der leider noch geringen Zahl von Tüchtigsten und der Weiterentwicklung ihres Könnens viel geholfen. — Familienschätze persönlichster Art könnten wieder erstehen mit unmittelbaren Beziehungen zum Auftraggeber, mit lebendigen Erinnerungen für Kinder und Kindeskinder. Was liegt hier nicht alles brach an gemütsvollen Möglichkeiten!

Man wende sich nur an die Tüchtigsten, und schlichte wie prächtige Ideen werden zum Vorschein kommen. Söhne kamen glücklich zurück aus den Schlachten. Habt ihr ihnen etwas anfertigen lassen aus den künstlerischen Möglichkeiten, die dieses Buch*) zeigt, — einen Gegenstand, der davon berichtet und den späte Enkel, ehrfurchtsvoll der großen schweren Zeit gedenkend, in Händen haben werden? Ist es nicht überhaupt schön, Familienstücke zeigen zu können, die auf besondere Begebenheiten in der Familie hinweisen und den Namen erster Meister tragen? All das ist auch mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln zu erreichen, eine sinnige Idee adelt auch einfaches Material. Wenn nur ein Teil der Mittel, die für unpersönlichen Luxus und für zweifelhafte Altertümer aufgewendet werden, solcher Verinnerlichung des Besitzes zugeführt würden, wäre der deutschen handwerklichen Kunst wieder geholfen. Museen und alter Familienbesitz zeigen solche Beispiele jedem, der sich unterrichten will. Nicht nur Einzelpersonen haben sich früher dieser handwerklichen Kunst bedient, sondern auch Körperschaften, Staat und Städte. Es sei nur an die alten Innungsschätze erinnert oder an das, was alte Rathäuser davon bergen, — Dinge, die heute Millionen wert sind. Die Nachfolger der Innungen sind heute die großen Berufsvereinigungen. Nur wenige davon verwenden ihre Mittel bei gegebenen Gelegenheiten wirklich nutzbringend für sich und für das deutsche künstlerische Handwerk.

Man wende nicht ein, daß wir kein reiches Volk mehr sind. Wir werden es uns zwar ersparen müssen, übertriebene Summen für Gemälde und Plastiken auszugeben, aber gerade die handwerkliche Kunst rechnet nicht mit diesen Summen und vermag dennoch edlen Bedürfnissen nach künstlerischem Besitz zu genügen.

Dazu kommt die Frage der Ausfuhr hochwertig veredelter Rohstoffe. Es braucht hier nicht wiederholt zu werden, welche Rolle jene Nationen in der Weltwirtschaft spielen, deren Geschmack und Leistungen auf dem Gebiete der handwerklichen Künste sich durchzusetzen vermochten. Vieles hängt heute für uns davon ab, und keine menschliche Tätigkeit vermag einem Rohstoff mehr Werte jeder Art zu geben als echte künstlerische Arbeit.

Wir müssen aber erst im Lande selbst diese Kräfte auslösen und vervollkommen.

Manche schöne alte Technik wartet auf Künstlerhände, um aus dem billig Handwerklichen in wertvolle Kunst gewandelt zu werden. Manche Technik droht auszusterben, wenn sie nicht in künstlerische Pflege genommen wird." . . . . G.

*) »Handwerkliche Kunst in alter und neuer Zeit«, herausgegeben vom »Deutschen Werkbund«. Verlag Hermann Reckendorf, Berlin W. 35. Preis 60.— Mark. Die Abbildungen S. 199—204 sind dem Buche entnommen.

HOLZSCHNITZEN. Ein alter vertrauter Klang liegt in diesem Wort. Es gibt kaum einen kunsthandwerklichen Zweig, der sich rühmen könnte, volkstümlicher gewesen zu sein als die Holzschnitzerei. — Gewesen zu sein! — Die verschiedenartigsten Einflüsse haben dieses schöne Handwerk in den letzten Jahrzehnten so zerrüttet, daß von seinem guten Geiste nichts mehr übrig geblieben ist. Manches ist schon versucht worden, um da zu bessern. Aber wie hat mans angepackt? Man hat immerzu an Kunst gedacht und nicht an Handwerk. Man hat modelliert und entworfen und hat das Ding dann von irgendwem schnitzen lassen. So kommt man einer so rassigen Sache wie der Holzschnitzerei nicht bei. Da heißt es an der Wurzel ansetzen, eben am Handwerklichen; erst wieder bescheiden und mit Liebe die handwerklichen Wirkungen und Möglichkeiten suchen, die im Laufe der Zeit so tief verschüttet worden sind, und sie mit eigenem Geiste meistern. . . . TH. A. WINDE.

PROFESSOR JOSEF WACKERLE—MÜNCHEN. »HOLZSCHNITZEREI«

AUS »HANDWERKLICHE KUNST IN ALTER UND NEUER ZEIT«

PROF. JOSEF WACKERLE MÜNCHEN. »HOLZSCHNITZEREI«
FÜR EIN BERLINER PRIVATHAUS.
AUS: »HANDWERKLICHE KUNST IN ALTER UND NEUER ZEIT«

BEMERKUNGEN ZUM NEUEN KUNSTHANDWERK.

Es ist eins der merkwürdigsten Ereignisse, daß gute kunstgewerbliche Überlieferungen so oft spurlos verloren gehen. Verständlich könnte noch scheinen, daß eine spezielle, kunstreiche Handwerkstradition hie und da erlischt. Wo es sich aber nur darum handelt, daß gute, vorhandene Muster in ihrer Qualität erkannt und dem neuen Schaffen zugrunde gelegt werden — da steht man doch vor einem Rätsel, wenn man sieht, daß ohne Not, ohne Zwang das offensichtlich Gute ungenützt bleibt und durch offensichtlich Schlechtes ersetzt wird. Man denke z. B. an den Buchdruck und an die Buchbinderei. Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zeigt uns da einen Niedergang ohnegleichen. Und doch waren damals die herrlichen alten Drucke, die vorzüglichen Satzbilder, Schriften und Bucheinbände des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso bekannt, ebenso zugänglich und ebenso geschätzt wie heute. Wir können uns heute überhaupt nicht mehr vorstellen, wieso die Buchkunst etwa der 70er und 80er Jahre angesichts dieser prachtvollen Muster so in Barbarei ausarten konnte wie es geschehen ist. Da waren keinerlei handwerkliche oder sonstige Hemmungen vorhanden, die etwa hätten verhindern können, daß ein Setzer sein Satzbild ebenso richtig und gut der Bogengröße anpaßte, es blockhaft zusammenschloß wie die alten Muster es ihm zeigten. Was fehlte, war offenbar der wache und entschiedene Sinn und Wille für Qualität. Nicht nur um etwas Gutes zu machen, sondern auch um etwas Gutes zu erkennen, bedarf es einer schöpferischen Kraft der Tiefe, die nicht immer vorhanden ist.

Wir erleben das heute mit großer Deutlichkeit. Es ist vielleicht der sicherste Gewinn unseres jahrzehntelangen Mühens um handwerkliche Neuform, daß uns die Erkenntnis für die Arbeitsbedingungen des echten Handwerks und für die Schönheit alter Leistungen neu geschärft wurde. Der Geist der Maschine und der industriellen Produktion war wie ein Rausch über uns gefallen. Die Ernüchterung von diesem Rausch — das ist das neue Kunsthandwerk, das ist die Wiederkehr der Liebe im Umgang des Menschen mit den Materialien und das Aufkommen einer neuen handwerklichen Gesinnung. Diese zarten, geistigen Neuerwerbungen hatten anfangs im Gewirre von Schloten und Maschinen, in dem zermalmenden Ineinandergreifen von qualitätslosem Angebot und unwertiger Nachfrage einen harten Stand. Aber ihr Feld hat sich ständig erweitert, ihr Lebensrecht und ihre Lebensnotwendigkeit haben sich in der Folge klar erwiesen.

Daß man nicht allzu skeptisch denken darf über die Anteilnahme der Verbraucher (Käufer, Sammler usw.) an diesem neuen Handwerk, das beweist abermals das Buch. Vor 1900 etwa war der Ehrgeiz des Sammelns schöner Bücher bei uns ziemlich eingeschlafen. Seitdem ist er wieder derart kräftig zum Leben erwacht, daß er einen der sichersten Kalkulationsposten im deutschen Verlegergeschäft bedeutet. Ja, er hat Äußerungen gezeitigt, die fast übertrieben anmuten. Jedenfalls liegt hier ein schlagender Beweis dafür vor, daß die Qualitätssteigerung des Angebots auch eine Qualitätssteigerung der Nachfrage herbeiführt. Es gibt heute verständnisvolle Sammler neuer Glaswaren, neuer Schnitzereien, neuer Porzellane. Wenn, wie zu erwarten steht, fortan schon in der Schule das Nötige geschieht zur Weckung des Verständnisses handwerklicher Form, dann wird auch das Volk bald dankbarer die Arbeit dieses neuen, edlen Handwerkerstammes begrüßen.

Vielleicht ist dieser Zusammenhang der richtige Ort, eine Anmerkung zu machen zu der Rolle, die der vielverlästerte Kunstgewerbler des Reißbretts gespielt hat. Er wird heute mit allerlei abwertigen Prädikaten belegt, weil er ohne Kenntnis von Rohstoff und Verfahren seine Formen aufs Papier spielte, Formen, denen Leben und Notwendigkeit mangelte und die der eigentliche Handwerker dann erst schlecht und recht zu verwirklichen berufen war. Alle diese üblen Prädikate sind berechtigt; schon deshalb, weil die Existenz dieses bloßen Reißbrett-Handwerkers nur dazu geeignet war, den eigentlichen Handwerker auf dem niedrigen Stand eines bloßen Reproduktions-Automaten festzuhalten. Aber man darf nicht vergessen, daß in der letzten Auswirkung dieser Mann vom Zeichenbrett eben doch der Helfer war, der dem Handwerk zeigte, wo es ihm fehlte. Die Erneuerung konnte nicht aus dem Handwerk kommen, denn das hatte sein geistiges, sein menschliches Element zum größten Teil eingebüßt. Sie mußte von der geistigen Seite kommen, und der Reißbrett-Künstler war der erste ungeschickte Griff der helfenden Hand, um das Handwerk wieder auf die Höhe zu bringen. Das ist denn doch ein wichtiger Dienst gewesen. . . . . HEINRICH RITTER.

GOTISCHER KACHELOFEN IM BAYRISCHEN NATIONAL-MUSEUM.

AUS: »HANDWERKLICHE KUNST IN ALTER UND NEUER ZEIT« VERLAG H. RECKENDORF-BERLIN.

BILDHAUER ROBERT ELSTER. »SCHÖPFBRUNNEN« I. PREIS.
AUS EINEM WETTBEWERB DER STADT BERLIN.

ARCHITEKT
E. RICHTER,
BILDHAUER
H. MÜLLER.
»GEDENKSTEIN«

GRABZEICHEN-WETTBEWERB.

VON WILHELM HEILIG—DARMSTADT.

Schrittweise bricht sich die Erkenntnis Bahn, das Grabzeichen als ein in sich abgeschlossenes Gebilde aufzufassen, das unabhängig von seiner Umrahmung sich auch dann noch als harmonische Einzelschöpfung darbieten muß, wenn die vergänglichen Ausschmückungen der Hecken und Blumen in späteren Jahren einem schlichten Rasenteppich gewichen sein werden.

„Nach uns die Sintflut". Schien dieses Wort nicht die Losung zu sein? — Dieses Eindrucks kann sich nicht erwehren, wer die ungezählten Denkmalsgebilde betrachtet, die gegen grüne Wände gestellt sind und nur eine vollständig einseitige Durcharbeitung erfuhren. Daß das Material des Steines eine viel längere Haltbarkeit aufweist, als das der Hecke, daß die pflanzliche Umrahmung, auf die die Grabmäler der Gegenwart mit wenigen Ausnahmen eingestellt sind, infolge beschränkter Lebensdauer eines Tages verschwunden sein wird, dürfte selbst dem Laien einleuchten.

Unsere Enkel werden Gelegenheit haben, die leeren Rückseiten der Grabzeichen unserer Zeit zu belächeln, und für die einzige Entschuldigung, die wir erhaschen wollten — die der Rücksichtnahme auf möglichst sofortige „photographische Bildwirkung" —, werden sie wohl kaum Verständnis zeigen. . . . . .

Begrüßenswert ist jede Bestrebung, die den Umriß der Aufgabe, Grabzeichen zu formen, knapp und scharf zieht, die der Lösung im voraus schon entgegenkommt, in dem sie gewisse Grundformen festlegt, derer sich der gestaltende Künstler zu bedienen hat. In der Beschränkung zeigt sich dann der Meister. —

Aus dem Wettbewerb der Stadt Berlin zur Erlangung von Entwurfsmodellen von Gegenständen für eine Berliner Aschenbeisetzungs-Anlage liegen mir die Arbeiten des schon von früheren, ähnlichen Wettbewerben her bekannten Architekten Erich Richter vor, der in einer Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Hermann Müller Lösungen der im Wettbewerb gestellten Aufgaben fand, die in künstlerisch lauterer Gesinnung eindringlich und klar die Sprache ähnlicher Werke unserer alten heimatlich-handwerksgerechten Weise sprechen. Es erübrigt sich, näher auf die im Bilde wiedergegebenen Arbeiten einzugehen. Sie sprechen für sich selbst, wie die beiden aus demselben Wettbewerb stammenden Brunnen des Bildhauers Robert Elster, die mit ersten Preisen ausgezeichnet wurden. Den im Bilde gezeigten Lösungen der Brunnen lag die Aufgabe zugrunde, Schöpfbrunnen an 2 Meter hoher Mauer und an 1 Meter hoher Hecke zu gestalten und es

ARCHITEKT F. RICHTER, BILDHAUER H. MÜLLER. »ASCHENURNE« I. PREIS.

liegt wohl mehr an der Fassung der Aufgabe, als an dem gestaltenden Künstler, wenn sich der Eindruck einschleicht, als ob bei dem gegen die Hecke gestellten Brunnengebilde die Haltbarkeit des Steines nicht im rechten Einklang zu dem vergänglichen Material der Hecke sich verhielte, eine Empfindung, die bei dem gegen die Mauer stoßenden Brunnen deswegen nie aufkommen kann, weil die Gleichwertigkeit des Materials (Mauer und Brunnen) den Charakter des Wandbrunnens völlig rechtfertigt. . . . W. H.

Die Neuschöpfung ist niemals ein von vorne Anfangen, sondern eine Weiterentwicklung. Die Neuschöpfung ist eine Umformung der traditionellen Form durch die schöpferische Begeisterung des Künstlers, der ein neues Bedürfnis auszudrücken versucht, der seinem neuen Ideale nachstrebt. — Durch die Nachahmung fertiger, vollkommener Stilorganismen wird das eigene künstlerische Streben nicht befruchtet. Jedem neuen Bedürfnis, jedem neuen Empfinden gegenüber versagt die Tradition. . . . . E. EHMANN.

ARCHITEKT E. RICHTER, BILDHAUER H. MÜLLER. »ASCHENURNE« ANKAUF.

DIE KUNST IN DER SCHULE.

Die Kunst muß in die Schule, als Lehr- oder besser: als Anschauungsstoff, wie die Literatur und gleichwertig neben dieser.

Nicht als ob mir die Schule ein so glänzendes Mittel schiene, Dinge des Gefühls und der Schöpferkraft sachgemäß zu behandeln. Aber sie ist immerhin die beste, nein, die einzige Gelegenheit, wichtige Stoffe zwangmäßig vor einen größeren Kreis von Menschen zu bringen; noch dazu von Menschen im Alter der Aufnahmefähigkeit. Selbstverständlich ist bei den Beziehungen des Menschen zur Kunst der wichtigste Punkt das innere seelische Verhalten des Aufnehmenden, das dankbare Hinnehmen, die Fähigkeit, Kunst zu erleben oder vielmehr durch die Kunst sich selbst zu erleben. Das kann nicht gelehrt werden. Das kann höchstens von sehr fähigen Menschen (zu denen die Lehrer im allgemeinen nicht gehören) in andern vorbereitet oder erschlossen werden. Aber eines kann die Schule — und die Volksbildungsarbeit — tun, etwas recht Wichtiges: sie kann

ARCHITEKT E. RICHTER, BILDHAUER H. MÜLLER.

»GRABMAL« EIN I. PREIS AUS EINEM WETTBEWERB DER STADT BERLIN.

BILDHAUER R. ELSTER. »SCHÖPFBRUNNEN«

die Kunst wenigstens als Stoff an die Gemüter herantragen. Wenn es wahr ist, daß der Geschmack nur da roh und ungeschliffen bleibt, wo keine oder mangelhafte Materialkenntnis herrscht, dann tut der eine nützliche Arbeit, der bescheiden und fleißig dafür sorgt, daß die Berührungsflächen zwischen den Menschen und der Kunst erweitert werden.

Es ist ein lächerlicher Zustand, daß politische Geschichte und Literaturgeschichte in den Schulen getrieben werden, daß aber daneben die wichtigen geistigen Geschehensabläufe, die im Bereich der Kunst vorgehen, ganz außer Acht bleiben. Von Klopstock und Platen, sogar von Matthisson und Ramler hört der Sekundaner. Aber Grünewald, Holbein, Dürer bleiben ihm völlig leere Begriffe. Im Bezirk der bildenden Kunst (samt der Baukunst) spielen sich oft wichtigere Ereignisse ab, als in der Dichtung der gleichen Zeit. Es geht nicht an, daß all diese Dinge leere Namen bleiben im Ohr des jungen Menschen. Mindestens seiner Anschauung müssen Proben dieser Leistungen vorgeführt werden. Der begabte Sinn faßt gierig selbst dies wenige auf, das ihm die Schule bieten kann, und bildet sich darauf weiter. Der Unbegabte sammelt zum wenigsten einige Grundvorstellungen und wird aus allergröbster Barbarei des Geschmacks erlöst. — Die Kunst muß in die Schule; heute mehr als je. Denn zum Zusammenhalten unseres Kulturbesitzes, zu seiner intensivsten Auswertung, sind wir durch Drang der Zeiten mehr als vordem verpflichtet. . . . . H. RITTER.

ARCHITEKT E. RICHTER u. BILDHAUER H. MÜLLER.

ARCHITEKT R. JENDE, BILDHAUER R. ELSTER.
»GRABPLATTE FÜR ASCHENBEISETZUNG«

JULIUS HÜTHER. »AM BADESTEG«

BESITZER: WEGENER—WESTFALEN.

JULIUS HÜTHER. »ECCE HOMO«

DER MÜNCHENER IMPRESSIONISMUS UND DER MALER JULIUS HÜTHER

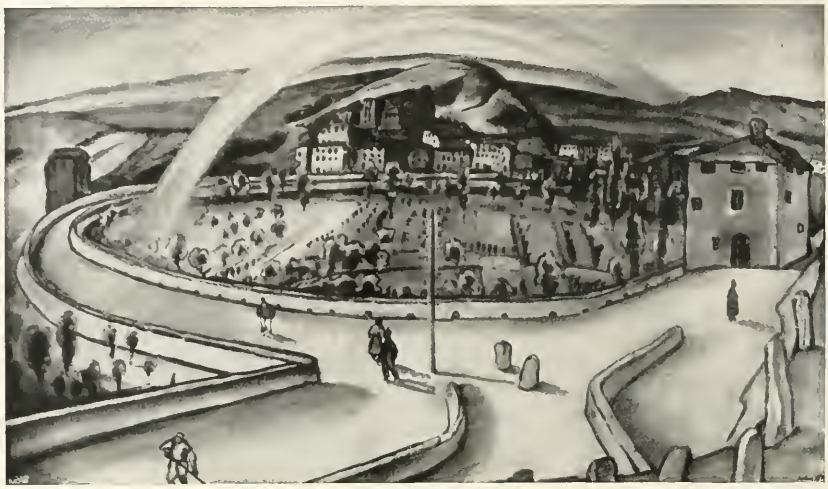
VON KURT PFISTER.

Es besteht die an sich überraschende Tatsache, daß in München der Impressionismus nicht zur Entfaltung gelangte, daß es keinen Maler hier gab oder gibt, den man als Impressionisten in der französischen oder auch Berliner Bedeutung des Wortes bezeichnen könnte. Dies ist merkwürdig nicht nur aus dem Grund, weil der tonige Realismus, der Münchener Landschafter von Dorner, Wilhelm Kobell bis zu Schleich, Spitzweg, Lier in ununterbrochen fortschreitender Entwicklung als notwendige letzte Forderung die impressionistische Form vorzubereiten schien; ähnlich wie das in Frankreich von den Malern in Barbizon, Corot vor allem, geschah. Und auch die flockige, aufgelöste Malfläche des alten Leibl, der freilich ziemlich abseits vom offiziellen Münchener Kunstbetrieb lebte, schien unmittelbar zur impressionistischen Forderung hinzuleiten. Aber auch um deswillen ist das Ausbleiben einer vorbehaltslosen impressionistischen Bewegung verwunderlich, weil die entscheidenden deutschen Impressionisten, Liebermann, Corinth, Slevogt, in München die besten Jahre ihres Werdens verlebten.

Es liegt unzweifelhaft in der Atmosphäre der Stadt, die aller radikalen Forderung ausweicht, begründet, wenn die impressionistische Bewegung sich hier nicht auswirken konnte. Neben einer dekorativ stilisierenden Gruppe, die ihre Vertreter in Stuck, Hengeler und in Lenbachs Spätwerken hat, neben einer andern, die vom Leiblkreis herkommt, und Habermann und Albert Keller zu ihrem Kreis zählt, neben den Ausläufern der Münchener Landschaft um Willroider, Baer und Toni Stadler, tritt die impressionistische Gruppe, zu der etwa Zügel, Samberger, aber auch Hüther zählt, erheblich zurück; und man wird auch vor diesen Arbeiten nur sehr bedingt von Impressionismus reden können.

Dies besagt: Es gibt hier keine aufgewühlte, in allen Fasern vibrierende Farbfläche. Dieser Maler läßt die farbigen Atome nicht erst im Auge des Beschauers zusammenwachsen, sondern er bindet sie schon in der Fläche der Tafel zu großen Ornamenten. Er erstrebt, um das ein wenig verrufene Wort dekorativ zu vermeiden, die tonige Abstimmung des Bildes; dies freilich, und das trennt ihn von dem Kreis um Lier und Spitzweg, unter der unmittelbaren Einwirkung der Substanz von Luft und Sonne.

Der Kreis der Dinge, die er bildet, deckt sich mit dem malerischen Ziel: Körper der



JULIUS HÜTHER. SAMMLUNG A. K.-DARMSTADT. »DER REGENBOGEN«

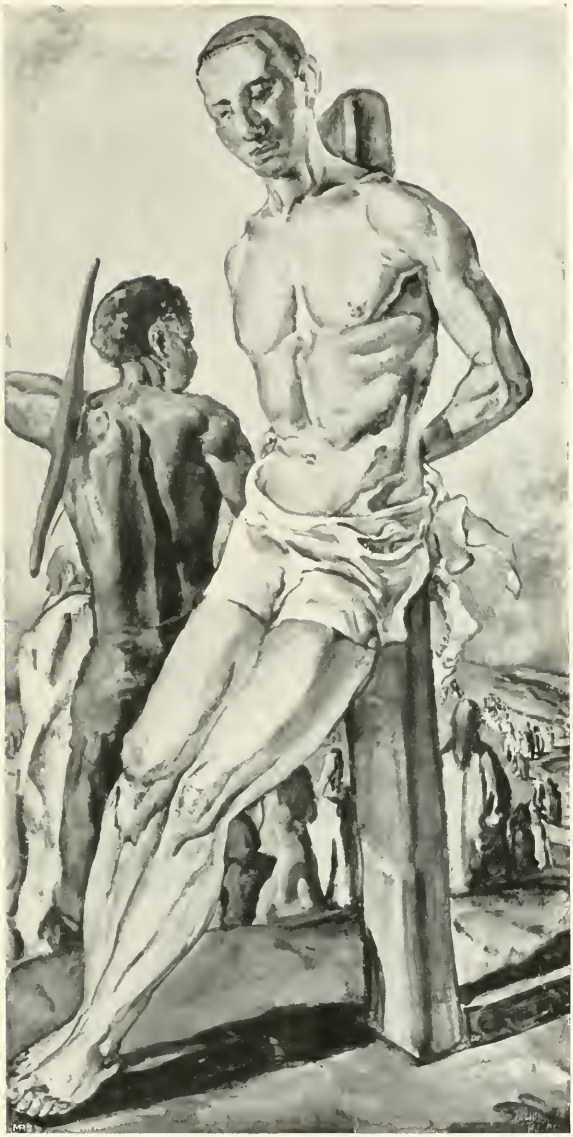
Menschen in praller leuchtender Sonne, Landschaft im glühenden flimmernden Mittag. Breit lagern die Flächen nebeneinander, die Farben leuchten unvermischt, jedes Bild ist wie ein Stilleben angenehm zueinander gestimmter Töne. Denn, man darf es nicht übersehen, hier ist die selbstgewählte Grenze dieser Kunst: die Dinge leben nicht intensiv genug, daß sie (wie etwa in den Tafeln van Goghs) die ihrem Dasein gemäßen Farben gewissermaßen aus sich heraus erzeugen könnten, vielmehr fügt sie ein geschmackvolles Temperament zusammen. Und auch, was jene Münchener Landschafter, die man Realisten nennt, besaßen, die innige, metaphysische Belebung aller Kreatur, ist nicht mehr vorhanden. Hier erst ist wahrhaft Realismus.

Man sollte deswegen die ehrliche Arbeit dieser Begabung, die die sinnliche und sichtbare Welt, wie sie sie sieht, farbig bildet, nicht unterschätzen; zumal in einer Zeit, die geneigt ist, die Bedeutung theoretischer und abstrakter Formprobleme weit über Verdienst einzuwerten.

JULIUS HÜTHER. »DIE ABENDSONNE« PRIVATBESITZ H.

JULIUS HÜTHER. »BADENDE IM GARTEN«
SAMMLUNG A. K.—DARMSTADT.

JULIUS HÜTHER. »MÄDCHEN IM WEINBERG«
SAMMLUNG A. K. DARMSTADT.



JULIUS HÜTHER MÜNCHEN. »SEBASTIAN«
BESITZER: HARTMANN – MÜNCHEN.

JULIUS HÜTHER—MÜNCHEN. BESITZER: HOMMEL-MAINZ. »STRASSE IM SARCATAL«

In jedem Kunstwerk gibt es eine Reihe von Zeitbestandteilen. Sie sind nicht bewußt und abgegrenzt im Geiste des Künstlers vorhanden. Sie tränken sein Unbewußtes und gehen von da aus über in das Werk. Es sind die Kräfte, die Nöte und Begeisterungen, die den kulturellen Augenblick beherrschen. Es sind die sittlichen und ästhetischen Wertungen, die in Gunst stehen, die Bildungselemente, die Erkenntnisse und die Irrtümer, die die Geisteslage der Zeit bestimmen. Aus all diesen Dingen wächst das Lebensgefühl einer Epoche zusammen und nur in diesem Lebensgefühl sind die künstlerischen Epochen von einander verschieden.

J. HÜTHER. »WÄSCHERINNEN« BESITZER M. H.

Es ist dem Laien sehr nützlich, auf diese Zeitbestandteile in der Kunst zu achten. Er muß sich vor allem klar machen, daß keine Kunst existieren kann, in der sie keine Rolle spielen. Er darf insbesondere nicht jene unvernünftige Art von Gegenwehr in sich aufkommen lassen, die ihn drängt, diese Zeitelemente etwa abzulehnen. Er lehnt damit die ganze Kunst seiner Epoche ab und verarmt damit sein eigenes Leben. Es ist ja nie etwas Meinungshaftes und Subjektives, was ihm da entgegentritt, sondern eine zeitlich bestimmte Geisteslage. Wenn z. B. der Expressionismus ganz in Erschütterungen und Erregungen lebte, so beweist das furchtbare äußere Geschehen dieser Jahre deutlich genug, wie sehr diese Erregungen auch in wirklicher Welt vorhanden waren. Genau so ist es mit der Sänftigung, die sich unverkennbar in Kunst und Geist eben durchzuringen beginnt. Der Laie muß die Überzeugung gewinnen, daß die Kunst wie ein physikalisches Meßinstrument zu betrachten ist, an dem Wärme, Höhe, Luftdruck der geistigen Zeitlage abgelesen werden können. Er soll sich darauf einstellen, mit Neugierde in diesen Angaben zu forschen, so wird unfehlbar sein Verhältnis zur Kunst sich vertiefen, und neue Möglichkeiten des Genusses werden ihm erschlossen werden. H. R.

JULIUS HÜTHER—MÜNCHEN. »SOMMER« BESITZER: O. DILL—MÜNCHEN.

FRITZ HOFFMANN. ›DOPPELBILDNIS‹ (1918).

FRITZ HOFFMANN. »LANDSCHAFT« (1919).

DER MALER FRITZ HOFFMANN.

VON OSKAR MARIA GRAF.

Im Gegensatz zu den Allergegenwärtigsten kommt der Münchner Maler Fritz Hoffmann aus dem Erlebnis Rembrandtscher Ausdruckswelt, findet an Hand der Ganz-Alten zum eigentlichen Element reiner, absoluter Malerei zurück —: Zur Farbe als einzig mögliche Versinnbildlichung seiner inneren Spannung.

Das Bild eines Malers, — dies ist die fundamentalste Erkenntnis, die wir dem Expressionismus verdanken — das Werk eines Dichters ist das sichtbar gewordene Sinnbild seiner inneren Welt oder um es noch deutlicher und auf die Malerei im besonderen anzuwenden: „Malerei ist die Kunst, das Unsichtbare durch das Sichtbare auszudrücken". Dieser Satz des außerordentlich geistreichen Eugène Fromentin verdeutlicht am besten das Wesen der Werke Fritz Hoffmanns und das ist es, was seine Bilder ins Gedächtnis einprägt, was sie bedeutsam macht. Aus dem Erlebnis der Naturanschauung ergibt sich für diesen Maler die Grundierung der Leinwand. Der Raum ist damit farblich (und nur so) charakterisiert. Aus dieser Tiefe wächst alles ins Licht. Das ist der Prozeß des Schaffens dieses „Nurmalers". Es gibt für ihn nur diesen einen Weg, diese eine Möglichkeit. Und wenn das ganze Werk fertig dasteht, wirkt es bis in die letzte Nuancierung visionär. Die Farbe ist auf einmal zum Ausdruck geworden, und dieser Ausdruck läßt das Dargestellte bis ins Letzte erkennen. Nicht der Gegenstand drängt sich vor, zeigt sich, sondern die abge-

FRITZ HOFFMANN. LANDSCHAFT (1920).

schlossene Welt wird aus jedem Pinselstrich erfaßbar. Das Wesen leuchtet auf.

Diese hervorstechende Eigenschaft kennzeichnet alle Bilder dieses Malers. Bildnisse wie das „Selbstporträt", jenes zerfallene, verlöschte Antlitz, kalt und verhalten, abgewägt und erfühlt wie selten, Gestaltungen wie ein „Damenbild", ein geradezu klassisch zu nennendes „Verzücktes Mädchen", jener schlanke „Knabe", die ungeheuer leuchtende „Frau mit jungem Fuchs", und das letzte Ereignis dieser schwer erarbeiteten Reihe, der man die Mühe nicht ansieht, das „Doppelporträt" (1920) sind seltsam eindeutige Beweise einer tiefverinnerlichten Farbbegabung. Da wird aufgeschlossen ohne Psychologismus, ohne verzettelnde Lust am Detail, sondern aus der zwanghaften Notwendigkeit zur Monumentalität. Wenige Bilder jüngster Maler zeigen beispielsweise ein solches Gewachsensein, ein solches Zusammenwölben und eine ebenso räumliche wie farbliche Gelöstheit wie dieses „Doppelporträt".

— Die Frühwerke Hoffmanns, als Resultate genommen, vermitteln Schwarzweiß-Wirkungen. Durch intensive Selbstschulung, Zucht und Beschwingung der eigentlichen Begabung erst errang sich dieser Maler die Frische, das Verlebendigende der Nuance. An der Schwelle solchen Übergangs stehen „Die zwei Reiter" und der sehr kaltgehaltene, plastisch heraustretende „Reiter im Mondschein".

Schrankenlos und unbehemmt aber wirkt sich das Temperament Hoffmanns erst in den hymnischen Landschaften aus. Das ist alles Farbe und bedenkt man, daß all diese Bilder fast ganz kleine Flächen sind, so ist man doppelt erstaunt über die Weite solcher Himmel, über das Aufragen solcher Bäume. Die Sattheit und der Reichtum, die benervte Feinheit des Pinsels, der intuitive Takt in der Anwendung der Mittel treten in der „Frühlingslandschaft" zu Tage. Da weht ein Hauch von aufgebrochener Erde, ein Duft von Blütenüberfülle, und nirgends verfällt der Maler in eine Süßlichkeit, ins verschwommene Nebeneinander. Fest zusammengefügt, herausgehoben und strahlend durch die

FRITZ HOFFMANN. LANDSCHAFT (1919).

FRITZ HOFFMANN. »FRÜHLINGS-LANDSCHAFT (1920).

Durchsichtigkeit stehen das „Landschaftsbild" mit den zwei Bäumen im Vordergrund, die „Landschaft" mit den hingerissenen Waldstrichen und einem Wolkenhimmel, der ins Unendliche hineinzieht, da. Alles Leben, alles Bewegtsein, das echteste Naturerlebnis, die tiefste Auseinandersetzung mit den Wesenselementen verleihen diesen Gestaltungen Vollendung. Welten spannen sich aus. Eine echte, peitschende Malerlust jauchzt aus diesen Bildern. Und was am stärksten berührt, ist die ursprüngliche Naivität, das Ungekünstelte und von selbst Gekommene, das von vornherein bezwingt.

In einer Zeit langsamer Klärung der Kunstwertung, in einer Periode der Zielsetzung ist es wertvoll, auf diesen Maler, dem die Farbe als Anfang und Grund wieder zu erreichen, wesentlicher Ausgangspunkt ist, hinzuweisen.

Mit der stillen, schlichten Sachlichkeit beschloß Fritz Hoffmann seinen Bildungsweg und steht heute als Sechsunddreißigjähriger vor endlichem Ausbruch. Es ist unwichtig, all seine Lehrer von jenem kleinen Braunschweigischen Hofmaler über Städel, Professor Beyer, Beer und Kolitz aufzuzählen. Die tiefste Befruchtung gaben ihm immer die Museen mit den besten Rembrandts, die in Florenz gefundenen Primitiven und Leuchten der Frührenaissance.

Es genüge die Feststellung: München ist um einen wesentlichen Maler reicher. . . . O. M. G.

FRITZ HOFFMANN. »REITER IM MONDSCHEIN« (1920). PRIVATBESITZ.

THEODOR HAGEN †. GEMÄLDE: »IN DEN FELDERN BEI WEIMAR.

THEODOR HAGEN †. »DORF GRÜNSTEDT UND SÜSSENBORN«

ERNESTO DE FIORI. BRONZE »FRAU II« 1919/20.

ERNESTO DE FIORI.

BETRACHTUNGEN GELEGENTLICH EINER AUSSTELLUNG DER WERKE DES KÜNSTLERS IM KUNSTSALON FRITZ GURLITT, BERLIN.

Etwa um die Wende des 20. Jahrhunderts beschäftigte man sich in Bildhauerkreisen lebhaft mit den formalen Prinzipien der Kunst. Man versuchte, die optischen Einstellungsmöglichkeiten gegenüber der Erscheinung klar zu erfassen und als literarischer Niederschlag der damals diskutierten Fragen ist vor allem Adolf Hildebrands Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" bekannt geworden. Hildebrand wollte das Kunstwerk für unsere Sehorgane zurecht gemacht wissen. Der Beschauer sollte nicht in beständiger Unruhe um die Skulptur herumgetrieben werden, er erstrebte Einfachheit, Ruhe und sie glaubte er mit einer verstärkten Betonung des Flächenhaften zu gewinnen, indem der Eindruck des Drei-Dimensionalen möglichst zu Gunsten des Zweidimensionalen verschoben wurde. Hildebrand hat seine scharf formulierten Forderungen in seinem plastischen Oeuvre zu realisieren verstanden — allein, daß auch ganz andere heterogene Sehmodalitäten eine große Wirkung hervorrufen konnten, beweist die gleichzeitige Wirksamkeit Rodins, der im Gegensatz zu Hildebrands klassizistischem Schönheitsideal ruhiger Flächen und edler Formen, die möglichst weitgetriebene Vervielfachung erstrebt. Sehen heißt bei ihm ein ständiges Fluktuieren der Formen; die ewig wechselnde Bewegung und Unruhe, die ihm in der Natur gegenwärtig ist, will er nicht stillen — nein, er sucht diese Bewegung und will sie hervorholen: die Flächen werden aufgelockert, sie beginnen zu sprechen, und überall an der Oberfläche des Steines scheint der Geist des Künstlers herauszuschlagen. Man muß sich die Gegensätzlichkeit dieser formalen Prinzipien, die bei Hildebrand und Rodin hervortreten und die ja letzten Endes den Widerstreit zweier verschiedener Weltanschauungen umfassen, gegenwärtig halten, will man für die völlig veränderte Problemstellung auf dem Gebiete der modernen Plastik eine Basis gewinnen. — Auch die Bildhauer der jungen Generation haben das Formproblem von neuem aufgerollt. Allein, es war bisher weniger von der Verschiedenartigkeit der Gestaltung des Sichtbaren als von der bewußten Vereinfachung und der Zertrümmerung traditioneller Formen die Rede. Die früher weniger beachtete ägyptische, indische und chinesische Plastik ward plötzlich zu Ehren gebracht und selbst den primitiven Holz-Skulpturen der Naturvölker wußte man Geschmack abzugewinnen. Diese Bestrebungen können ohne Zweifel fruchtbringend sein, wenn der Künstler die Anregungen, die ihm fremde Kulturen vergangener Zeiten vermitteln, in sein Zeitempfinden umzuwerten weiß und sie mit dem Geiste seines Volkstums durchsetzt. Darüber hinaus sind andere junge Künstler, einem neuschöpferischen Impulse folgend, zu einer naturfernen expressionistischen Plastik

ERNESTO DE FIORI. »MÄDCHEN« ZÜRICH 1919.

übergegangen. Sie gaben Gerüste der Erscheinungsformen, Abbreviaturen des Sichtbaren und glaubten, durch eine einseitige Betonung des Ausdrucksmäßigen die Wesenheit der Dinge und ihren charakteristischen Gehalt gleichsam auf einem abgekürzten Wege erschöpfen zu können. Wieweit diese formverneinenden Ideen der modernen Plastik zu Recht bestehen, wird die weitere künstlerische Entwickelung ihrer Verfechter und in letzter Instanz die Kunstgeschichte beweisen. Hier mag die Feststellung genügen, daß alle diese Tendenzen der jüngsten Generation darauf hinzielen, den geistigen und gefühlsmäßigen Kern, der hinter der Erscheinung steckt, mit einfachen Mitteln auf eine sprechende Formel zu zwingen. Das formal-technische Moment spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Man prüft nicht die Mittel, die der Künstler anwandte, der Schwerpunkt liegt auf dem Geist, der Intensität des Ausdrucks, der aus dem fertigen Werk entgegenleuchtet. Das „Formproblem" von ehedem hat sich heute zu einem „Ausdrucksproblem" verschoben.

II.

Es ist ohne weiteres klar, daß das Verlangen nach Ausdruck, womit der Zeitgeist heute sein Kunstmandat ausübt, auf eine sehr verschiedene Weise erfüllt werden kann. Nicht jedem bildenden Künstler ist es gegeben, sich von den traditionellen, formalen Prinzipien zu trennen, um nach Zertrümmerung der alten Formenwelt eine neue zu errichten. Auch ein vermittelnder Weg erscheint gangbar. Der Versuch wäre zu wagen, das berechtigte Ausdrucksbedürfnis der Zeit zu erfüllen, ohne die formalen Prinzipien durch anatomische Gewalttätigkeiten allzu rigoros zu bedrohen. Der Widerstreit zwischen Gesetz und Erlebnis, der sich in der jüngsten Plastik wie ein unüberbrückbarer Abgrund auftut, wäre mit künstlerischem Takt harmonisch auszugleichen und eine neue formerlebte, ausdrucksmächtige Plastik könnte entstehen. Diesen Weg hatte Wilhelm Lehmbruck mit vorbildlichem, künstlerischem Feingefühl erwählt und ihn scheint auch Ernesto de Fiori einzuschlagen. De Fiori kommt von der Malerei her, aber schon frühzeitig war der Wunsch nach plastischer Gestaltung in ihm übermächtig, das Gefühl für die Form war größer, als das für die Farbe, und so vertauschte er die Kunst des Malers mit der des Bildhauers. Gelegentlich eines Aufenthaltes in Paris lernte er den Schweizer Bildhauer Haller kennen; ihm verdankt er die erste Anleitung im Modellieren. 1911 entstanden einige Terrakotten, zu denen die „Hockende" gehört. Auch der in Bronze gegossene „Große Jüngling" datiert aus dieser ersten Periode bildnerischer Tätigkeit. De Fiori war damals ganz erfüllt von Formvorstellungen, Formenklänge und Formenrhythmen beherrschten allein seine Phantasie. Bestimmte gefühlsmäßige Ausdrucksmöglichkeiten lagen zunächst garnicht in der Absicht des Künstlers, sie waren für ihn etwas Sekundäres und erwuchsen bei der Arbeit aus der Formidee heraus ganz von selbst. Dies Übermaß alles Formalen in der Vorstellung des Künstlers muß besonders hervorgehoben werden. Es zeigt, daß der Plastiker aus einer ganz anderen Perspektive die Dinge wertet, als wie der Beschauer, dem sich zunächst die Ausdrucksnuancen suggestiv einprägen. Die Figur des „Großen Jüngling" ist hierfür ein bezeichnendes Beispiel. De Fiori trug sich mit der Lösung einer bestimmten Formidee, deren Hauptakzent in der Lagerung des

ERNESTO DE FIORI. »FRAU I« ZÜRICH 1919-20.

ERNESTO DE FIORI. »KNIENDE« KUNSTSTEIN. 1920.

MIT GENEHMIGUNG DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN.

ERNESTO DE FIORI. »BADENDE« GIPS. 1917.

ERNESTO DE FIORI. »FRAU II« BRONZE. 1920-21.

MIT GENEHMIGUNG DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN.

ERNESTO DE FIORI. »SCHREITENDER« BRONZE. 1920.

ERNESTO DE FIORI. »JÜNGLING« BRONZE. 1911.

MIT GENEHMIGUNG DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN.

Kopfes bei hochgezogener rechter Schulter und in der hierbei notwendig werdenden Körperhaltung zu suchen ist. Die Komposition war ihm gegenwärtig, alles übrige stellte sich nun wie von selbst ein: die Stilisierung der Gliedmaßen, deren Zierlichkeit an Donatello'sche Figuren erinnert, Bewegung und Gebärde, in denen de Fiori Sehnsucht und Träumen der erwachenden jugendlichen Psyche fein charakterisiert hat. Und während ihn bei dieser Arbeit die Komposition unwillkürlich zur Darstellung des Sentiments drängte, hat er in einer seiner jüngsten Arbeiten, dem „Schreitenden", das Aufrechte und Zielbewußte, aber ich möchte hinzufügen, das Unbewußte und Keusche der Jugend intuitiv erfaßt. Der fein modellierte Körper läßt uns den ganzen Zauber schlanker Jugendlichkeit empfinden. Er schuf einen Typus jugendlicher Schönheit, in dem sich die sparsamen Stilisierungsmomente und der psychische Ausdruck in glücklichster Weise ergänzen.

Das wundersame Einfühlungsvermögen ins psychische Neuland offenbart sich vielleicht am stärksten, wenn de Fiori weibliche Akte formt. Auch hier interessierte ihn zunächst nur das Handwerklich-Formale, er erstrebte Klarheit und Geschlossenheit der Struktur und stellte die Komposition mit bewußter Flächenhaftigkeit auf eine Hauptansicht ein. „Die Frau" (Paris 1913) und „Die Badende" (Zürich 1917) sind hierfür bezeichnend. Die Haltung dieser Figuren ist von größter Schlichtheit, und wenn seelische Ausdrucksnuancen betont werden, so sind sie in den fein modellierten Köpfen zu suchen, die etwas Sinnendes haben. Bald aber wurden die gefühlsmäßigen Momente stärker, wofür drei in unmittelbarer Folge entstandene weibliche Akte Zeugnis ablegen. In der ersten Fassung der „Frau" (Zürich 1919) sind für den Künstler die kompositionellen Faktoren die maßgebenden. Alles drängt auf die Sichtbarmachung der Form, jede Überschneidung ist vermieden, die ganze Figur ist auf den Vertikaleindruck aufgebaut, die Beseelung, durch Bewegung und Ausdruck, ist nur unvollkommen erreicht, die Gesichtszüge erscheinen portraitistisch befangen. Vielleicht, daß bei dem Künstler das kühle Raisonnement siegte. Er mag dies selbst als Mangel empfunden haben, über den er hinweg kommen mußte. Und wie sehr sein ganzes Temperament nach einer Beseelung drängte, beweißt die wenige Monate später entstandene Mädchenfigur, in der der Typus jungfräulicher Empfindsamkeit und Verträumtheit in zartester Weise verwirklicht ist. Das Eckige, Schlanke und Zierliche in der Formgebung und das Abwehrende der Geste verstärkt den rührenden Ausdruck, der sich in den weich modellierten Gesichtszügen unnachahmlich widerspiegelt. De Fiori zeigte hier, wie fein er sich in die weibliche Psyche einzufühlen verstand, wie außerordentlich stark die Kraft seiner Empfindung war. Und nur mit dieser unerlernbaren Begabung, in der letzthin alles Künstlerische beschlossen liegt, war die zweite Redaktion seiner „Frau" möglich. Es ist schwer zu sagen,

ERNESTO DE FIORI. »LIEGENDE« TERRAKOTTA 1918.

wodurch diese Figur sich unauslöschlich dem Gedächtnis einprägt: Ist es die bestrickende Dämonie der traumverlorenen Erscheinung, sind es die Gesichtszüge mit jenem geheimnisvollen Timbre des Psychischen, oder das einzigartige Verständnis des Künstlers für weibliche Körperschönheit, wo jede Form ein Maximum von Beseeltheit ankündet? In dieser Statue ist das rein formale Prinzip, das nur der Kraft der Silhouette vertraut, durchbrochen; die Flächen sind aufgelockert, sie atmen ein blühendes, schwellendes Leben, sind Seele gewordene Materie. Vom gleichen Geiste ist seine „Kniende" erfüllt. Die Komposition ist schlicht, frontal, planimetrisch, in der Struktur von einfachster Lesbarkeit; de Fiori gibt gerade Flächen, aber Flächen, geformt aus einem so feinen Tastempfinden heraus, gesättigt von einer so reifen Anschauungskraft, wie sie uns seit Maillol wohl kaum wieder begegnet sein dürften. . . . . .

In dieser intuitiven Einstellungsfähigkeit auf die Nuancen des Psychischen ist die besondere Begabung de Fioris zu erkennen. Auf ihr beruht das Faszinierende und Beglückende dieser eigentümlichen Ausdruckskunst. Mag für den Künstler immerhin die Beherrschung der Form der Ausgangspunkt und das Wesentliche seines Handwerks bedeuten, für uns, die wir vor den fertigen Kunstwerken stehen, wird der Geist, der die Form gemeistert und überall durch die Form hindurchschlägt, stets das Wertvollere sein. Dieser Geist weiß nichts von Formzertrümmerung, ohne die für viele heutzutage eine expressionistische Plastik nicht denkbar ist: sucht man nach einer Erklärung für die suggestive Kraft dieses Geistes, so ist sie vielleicht darin zu finden, daß de Fiori als Plastiker, der Malerregel Leonardos folgend, in der Rundung das Höchste an seelischer Ausdruckskraft erkannte. . . . . JOACHIM KIRCHNER.

WIR UND DIE EXOTEN.

Jeder Blick in die Tageszeitungen belehrt über die Unmengen von Mühe und Arbeit, die nach wie vor an die Erforschung und an die Popularisierung asiatischer, ägyptischer und exotischer Kunst gewendet werden. Werke über diese Gegenstände besitzen wir in reicher Zahl; die Abhandlungen darüber zählen nach Tausenden; und was die Vorträge anlangt, so zählen die Exoten sicherlich zu den beliebtesten und häufigsten Themen. Bekanntlich schränken sich unsere Beziehungen zu den Exoten keineswegs auf das Gebiet der Kunst ein. Das Kunstgewerbe holt sich Anregungen aus ihnen, die Dichtung verwertet sie und im religiösen und philosophischen Denken spielen sie eine außerordentliche Rolle. Wir stehen vor einer richtigen „Mode" in dieser Hinsicht.

Vielen, die dies gesehen und richtig erkannt haben, verdichtet sich das zu dem Gefühl einer Bedrohung. Sie sehen eine Gefahr für unsere Kunst und Kultur in dieser weitgehenden Verwertung weit entlegener Anregungen. Ich möchte diese Furcht nicht teilen. Es ist eine große Kraft in allem Lebendigen, die das Fremde wohl vorübergehend anzieht, aber es nach erfolgter Ausnutzung glatt und restlos wieder abstößt. Eine wirkliche Bedrohung ist im Exotismus nicht gegeben.

Wohl aber eine enorme Kraftvergeudung. Es gibt wenig Tatsachen, die so fest stehen wie die, daß jedes Teilnehmen an einer geistigen Mode mit Sicherheit verschwendete Arbeit ist. Man stelle sich nur vor, was mit den zahllosen nudeldicken Weiblein und Männlein geschehen wird, die alljährlich in Auswirkung asiatischer Anregungen aus den Bildhauerateliers hervorgehen! In wenig Jahren wird man sie als peinliche Angelegenheiten belächeln. Die Geisteswelle, die sie trug, wird verebbt sein, sie werden als klägliches Strandgut irgendwo verwittern. Jeder, den asiatische Reize kitzeln — und wer zählt heute nicht dazu? — sollte sich sagen, daß er damit nicht im Bereich des Dauernden und Tüchtigen ist, sondern eben in der Sphäre eines flüchtigen Räuschleins. Der Grund ist einfach. Echt und wahr ist immer nur die Leistung, die aus dem innersten Müssen eines Menschen heraufkommt. Moden reizen und bestimmen uns so vielfältig, daß wir zum Schlusse glauben: ja, da ist Regung aus deiner Tiefe, hierauf kannst du eine Leistung aufbauen. Aber dieser Glaube ist eine Täuschung, und Täuschung ist alles, was auf ihn gebaut ist. Asien spielt für uns heute dieselbe Rolle, wie vor 30 Jahren die Renaissance, später das Biedermeier, dann die Romantik, dann die Gotik, das Barock. Es ist nichts mit derlei Kitzeln, Sehnsüchten und Maskeraden. Letzten Endes wird doch immer wieder die Erkenntnis kommen, daß wir unser eigenes Leben zu leben haben, unterstützt durch das Schaffen unserer Vorfahren und die ewigen Kräfte der griechischen Antike. Aus andern Gebieten mag manchmal ein nützlicher, flüchtiger Antrieb kommen, eine erweiternde, anregende Einfühlung, aber mit Sicherheit nichts, was das Tiefste in uns nährt und stärkt. W. FRANK.

CATHRIN SCHOLLMEYER—BERLIN. »SILBERGUSS UND TREIBARBEIT«

MEDAILLEN UND PLAKETTEN.

Cathrin Schollmeyer ist Schülerin von Ludwig Gies. Nichts ist begreiflicher, als daß die klare, gute, stilistisch streng umschriebene Art dieses Künstlers gute Schule macht. Sie ist so faßlich, so anziehend, so anregend und bestimmt, daß es zu verwundern wäre, wenn sie nicht von anderen ergriffen und selbständig ausgebaut würde. Auch in Cathrin Schollmeyers Arbeiten treten zunächst die Anregungen antiker Präge- und Steinschneidekunst hervor. An diesen Anregungen hat sich ihre Flächeneinteilung, ihre Komposition erzogen, aber auch der Sinn für Material und der ihm gemäße Ausdruck stammt daher. Sehr liebenswürdig spielen in diese aus alter Zeit hergeleiteten Elemente gewisse Bestandteile der allerneusten Zierform hinein, und ganz aus moderner Seelenlage stammt die freundliche, unschädliche Ironie, die neckisch-sentimentale Stimmung, die in manchen Stücken bemerkbar wird. Im ganzen gehen durch diese Kunst dieselben Schwingungen einer äußerst verfeinerten Kindhaftigkeit, wie bei Ludwig Gies; Dinge wie dieses überschlanke Mädchen zwischen empfindsamen Vorfrühlingsbäumchen könnte man sich fast als Illustrationen zu gewissen Kleindichtungen von Max Jungnickel denken. Eine erzogene, bewußte, fein rechnende und harmonische Art ist dies ohne Zweifel; dabei innerlich anspruchslos und auf bescheidene Weise geistreich, so daß man sich freuen kann über eine so geschmackvolle Auswertung schöner und fördernder Anregungen. H. R.

CATHRIN SCHOLLMEYER-BERLIN. »BRONZE-MEDAILLEN UND PLAKETTEN«

FRIEDRICH SCHMID-RIEGEL—NÜRNBERG.
»ANHÄNGER IN SILBER GETRIEBEN«

FR. SCHMID-RIEGEL—NÜRNBERG. »KÄSTCHEN« SILBER U. EBENHOLZ.

ARBEITEN VON FRIEDRICH SCHMID-RIEGEL.

Die Zukunft unsrer kunstgewerblichen Neuform hängt zu einem großen Teile davon ab, ob es gelingen wird, den Nutzkünsten ausreichende Produktionskräfte von radikal handwerklicher Gesinnung zuzuführen. Das heißt: Menschen von handwerklichem Ehrgeiz und Arbeitstrieb, Menschen, die mit den Materialien in ständigem handwerklichem Verkehr stehen, Menschen schließlich, die auch der sozialen Einreihung nach Handwerker sein und damit diesen Stand zu seiner alten Höhe hinaufheben wollen.

Friedrich Schmid-Riegel gehört im Bereich der Metallbearbeitung zu denen, die diesen Forderungen genügen. Was seine Arbeiten dem Auge bieten, ist tadellos in der Gesinnung, aus echtem Verkehr mit dem Material geboren. Man kann nicht sagen, es sei eine große Erfindung in seinen Formen oder eine weitgehende Verfeinerung. Man wird vielmehr als das Hauptmerkmal immer eine gewisse Echtheit finden, ein redliches persönliches Bemühen, eine innige Versenkung in das einzelne Problem. Man wird nicht eine Ende-Stimmung in diesen Arbeiten finden, sondern im Gegenteil: Stimmung und Gesinnung eines Anfangs, eines Neubeginns, der sich noch jede Fußbreite Bodens selbst erobern muß. In Form und Ausführung bleiben Unebenheiten stehen; aber diese Unebenheiten, letzte Reste eines vorhergegangenen Kampfes mit dem Material, sind unserm heutigen Kunstgefühl erquickender als jene nichtssagende Glätte, deren wir am Industrieerzeugnis satt geworden sind. Man fühlt, hier ist echtes Handwerk im Werden; man ist dankbar.

Die Formen der Anhänger suchen gewisse Elemente der expressionistischen Zierweise in Einklang zu bringen mit dem beruhigten, runden Ausschwingen des älteren Ornaments. Die spitzen Winkel und scharfen Endigungen sind da, aber ein harmonisches Grundgefühl ordnet sie nach ovaler oder kreisförmiger Kompositionslinie. Ein heimliches Rokoko schlägt manchmal durch. Doch fühlt man immer, daß diese Formen nicht rein zeichnerisch entstanden sind, sondern daß Draht und Blech, Hammer und Zange ein wesentliches Wort dabei mitgesprochen haben. Manchmal verspielt sich so der Einfall in Kleinigkeiten und Arabesken. Aber es kommen auch reizende, kapriziöse Stücke, wie etwa das mit dem Einhorn oder der Antilope. Die Dosen, Leuchter und Vasen bieten eine Fülle verschiedener Konstruktionsgedanken, jeder gut durchempfunden, leicht gemacht durch Elemente des Gefälligen und Spielerischen. Im ganzen ist ein solider, tüchtiger Geist über allem, eine zierliche Bescheidenheit, eine lächelnde Gediegenheit. . . . . W. F.

»LEUCHTER« MESSING.

»BLUMENVASE« MESSING.

FR. SCHMID-RIEGEL— NÜRNBERG. »TISCHLAMPE«

»LAMPENSCHIRM« HANDBEMALT VON PAULA SCHMID-RIEGEL.

»LEUCHTER« MESSING.

»ZIERDOSE« SILBER.

FR. SCHMIDT-RIEGEL—NÜRNBERG.

»TISCHLAMPE« IN MESSING GETRIEBEN.

B. BAYERL–ZWIESEL, BAYR.WALD. »GLASSCHALEN MIT BEMALUNG«

GESCHLIFFENES UND BEMALTES GLAS. Wunderlich-gegensätzliche Bestrebungen sind es, die sich seit je am Glase betätigen. Ein ideales Ziel war gesetzt, und doch empfand man die Notwendigkeit, ihm zu widerstreben. Das Ziel war die vollkommene farblose Durchsichtigkeit des Glases; die Arbeit einiger Jahrtausende führte dahin. Die Gegenbewegung war die gefühlsmäßige Bekämpfung der zunehmenden Unkörperlichkeit. Man sann auf Mittel, dem Auge wieder Halt zu bieten, nachdem die Gefäße gespensterhaft durchsichtig geworden waren. Goldfolien wurden aufgelegt, weiße Glasfäden eingewirkt, farbige Röschen, „Millefiori" eingebettet, mit Diamantstift und Gravier-Rad matte Zier geschaffen, Farben aufgeschmelzt, und anderes noch. In den Arbeiten dieser Seiten sind die gleichen Wege klug beschritten. ST.

B. BAYERL–ZWIESEL. »BEMALTE GLASVASEN«
KUNST UND KUNSTGEWERBE, E. ANGERMAYER, MÜNCHEN.

B. BAYERL–ZWIESEL. »GLÄSER MIT SCHLIFF UND MALEREI«
KUNST UND KUNSTGEWERBE, E. ANGERMAYER, MÜNCHEN.

WALTER BUHE BERLIN. »BEMALTES PORZELLAN«

PORZELLAN-ARBEITEN VON WALTER BUHE.

VON DR. MAX OSBORN-BERLIN.

Nicht nur für die feinsten und kostbarsten Porzellanstücke gilt es künstlichere Wege freizuhalten — fast mehr noch gebührt die sorgsamste Aufmerksamkeit den Gebrauchs- und Zierwaren, die auf weite Verbreitung rechnen. Der Berliner Maler Walter Buhe hat sich im letzten Jahre in den Dienst solcher Gedanken gestellt und dabei vortreffliche Arbeit geleistet. In der Porzellanmalerei der Firma Sonntag & Söhne zu Geiersthal in Thüringen lernte er den heute im allgemeinen herrschenden Betrieb dieses Industriezweiges kennen und fand zugleich in den Besitzern des Werkes Kaufleute, die mit anerkennenswertem Streben den festen Willen bekundeten, aus der landläufigen, ihren Geschmack und ihr künstlicheres Gewissen verletzenden Schablone herauszukommen.

Der größte Feind einer gesunden Reform der bürgerlichen und volksmäßigen Porzellankunst ist das alteingewurzelte Übel des Abziehbildes. Für die Massenartikel, aber auch für die bessere Ware spielt dies roheste Mittel malerischer Verzierung noch immer eine beträchtliche Rolle. Ihm vor allem hieß es Fehde ansagen und an seine Stelle die Handarbeit setzen. Dabei war es natürlich ein Gebot der Notwendigkeit, das Schema der süßlich-konventionellen Figürchen, Blümchen, Buketts, Köpfe und Schnörkeldekorationen zu verlassen und zu ganz einfachen Verzierungen überzugehen. Die künstlichere Anmut beruht ja nicht in der Fülle und Gedrängtheit der Bemalung. Ein ganz schlichtes Ornament, frei angeordnet, leicht über die Fläche verteilt, daß der Reiz der zarten Helligkeit des Materials hervorgehoben wird, ein Blättchen, eine anspruchslose Blüte, ein simples Gitterwerk kann hier zum rechten Ausdruck führen. Alles muß so gehandhabt sein, daß die Vorarbeit eines leitenden Künstlers von handwerklich geschulten Kräften ohne große Mühe übernommen werden kann, ohne daß der Abstand gar zu deutlich fühlbar wird. Buhe hat hier für die Thüringer Fabrik vortreffliche Muster aufgestellt, die viel Gutes stiften werden. Er hat sich dabei stilistisch durchaus neutral verhalten, hat Barock- und Rokoko-Formen in selbständiger Verarbeitung aus neuem Geist mitsprechen lassen — die Zierlichkeit des Barock hat seiner Arbeitsart von jeher nahe gelegen —, aber gelegentlich auch sich als einen Bürger dieser Zeit bewiesen. An einigen Tassen sieht man sogar mit kapriziösen Zickzacklinien die unbekümmerte Ornamentik aufsteigen, die aus dem Geist des Expressionismus hervorgegangen ist. Dabei werden sehr reizvolle Farbenstellungen gewählt,

ENTWURF: WALTER BUHE—BERLIN. AUSFÜHRUNG: SONNTAG & SÖHNE, PORZELLANMALEREI, GEIERSTHAL.

auch ungewöhnliche, die jedoch nie herausfordernd wirken, sondern von kultiviertem Geschmack abgestimmt sind.

Neben der Methode des Abziehbildes aber fand Buhe noch eine zweite im Schwange: die des Stahlstichs. Auf kleiner Platte wird das Ornament eingeätzt, und nun kann man die Abdrücke auf dünnem Papier ohne weiteres auf die Porzellanfläche übertragen. Das System bietet jeder anderen graphischen Übung gegenüber den Vorteil, daß durch den doppelten Abdruck das beabsichtigte Bild nicht im Gegensinne der Metallätzung erscheint, sondern dieser vollkommen gleicht, sodaß also beim Entwurf eine Umstellung nicht berechnet zu werden braucht. Den Graphiker Buhe, der mit großer Überraschung dies Verfahren in der Porzellanbranche kennen lernte, mußte es reizen, hier einzugreifen. Die Anwendung, die er vorfand, war eine mehr als bescheidene, durchaus handwerkliche. Aber es war klar, daß gerade hier erhebliche Verbesserungen und künstlichere Steigerungen möglich waren. Mit Feuereifer ging er ans Werk und stellte eine ganze Reihe von Metallplatten her, von deren Abdrücken er wunderhübsche Verzierungen von Tassen und Untertassen, Vasen, Schalen und Deckeln gewann. Diese ganze Tassendekoration ist durchaus graphisch empfunden und durchgeführt. Sie hat Charakter und will nichts vortäuschen, was sie nicht von Natur ist, und eben dadurch wirkt sie so ehrlich und reizvoll. Zugleich bewies der Künstler seinen handwerklichen Helfern in der Fabrik, wie man durch Teilung der Einzelflächen schon in der Organisation des Stahlstichs darauf hinarbeiten kann, daß die ganze Porzellanverzierung einen einheitlichen Eindruck weckt. Auch Vasen und kleine Deckelschalen sind auf diese Weise geschmückt. Dabei wurde aus rasch gewonnener Erfahrung berechnet, wie sich die Abdrücke um Winkel und Kurven legen. Nur hie und da muß schließlich die Handmalerei nachhelfen und kleine Lücken füllen. — Durch das verständnisvolle Zusammenarbeiten von Künstler und Kaufmann sind auf solchem Wege Gegenstände geschaffen worden, die überaus anheimelnd wirken, und deren malerische Behandlung eben darum so besonders anspricht, weil sie aus einem feinen Gefühl für das Wesen des Materials und aus einer ihm entsprechenden Technik entstanden ist.

WALTER BUHE–BERLIN. »BEMALTES PORZELLAN«
AUSFÜHRUNG: SONNTAG & SÖHNE, GEIERSTHAL B. WALLENDORF (THÜRINGEN).

ARTUR VOLKMANN.

(ZUM 70. GEBURTSTAG.)

Artur Volkmann, der künstlerische Erbe Hans von Marés, der allerersten einer, der schon vor Jahrzehnten die Größe des Vielverkannten erfühlte und sich ihr rückhaltlos als Schüler hingab, war lange Zeit ein Unbekannter in der Kunstwelt. Die kühl-ruhige, herbe arkadische Note seiner Plastik, seiner Gemälde und Zeichnungen verklang im Jugendrausch des Impressionismus. Erst mit dem Steigen der Thomaschen Sonne, mit der Auferstehung Hans von Marées und dessen Versetzung unter die Heroen der Malerei, gewann man auch im weiteren Kreise Verständnis für ihn. Viel trug dazu bei das Interesse, das Breitkopf und Haertel dem Künstler entgegenbrachten, indem sie seine schönsten Zeichnungen in ihrer Sammlung künstlerischen Wandschmucks popularisierten; ferner erschien im Jahre 1908 eine stattliche Veröffentlichung Waldemar von Wasielewskys bei Piper in München, die sich liebevoll eingehend mit Volkmann befaßte und in Wort und Bild sein Lebenswerk ausführlich darstellte. Endlich nahm dann der Meister selbst die Feder in die Hand und sprach in einem fesselnden Büchlein, zurückhaltend und bescheiden, wie es seine Art ist, von seinem Sehen und Gestalten und den Tagen mit Hans von Marées! So gilt er denn heute als ein geachteter Mann unter denen, die ihre Augen nicht nur flüchtig über die Fülle der Erscheinungen gleiten lassen, und wird respektvoll mit Adolf Hildebrandt genannt.

Veranlassung, seiner in diesem Jahre besonders zu gedenken, gibt sein 70. Geburtstag. — Am 28. August 1851 ward er zu Leipzig geboren. Die Goethe'schen Gestirne regeln also sein Leben. Verwandte Sterne — verwandte Neigungen — verwandte Schicksale! Nennt's Aberglauben, nennt's Zufall, aber ein Quentlein Goethe steckt in ihm. Nicht vom jungen Goethe, der götzlich und faustisch brauste, aber etwas vom älteren, vom kühl-ruhig-vornehmen, vom milde-weisen Goethe, vom Verfasser der Löwen-Novelle, vom Faust II. Teiles, der für Helena in Liebe glüht — kurz unverkennbar allerlei geistige Verwandtschaft, wenn's beliebt und wenn astrologische Mystik befriedigt sein soll! Die Tatsache des 70. Geburtstages in rüstiger Frische und noch nicht abgeschlossener Schöpferkraft bei einer würdigen Künstlerpersönlichkeit verlangt ehrendes Gedenken am goldenen Meilenstein werkgeschmückter Lebensstrecke von uns! Ob auch die Mitwelt laut und brausend Ehrung und Huldigung gewähren wird? Sicher nicht, die gibt sie nur ihren temperamentvollen Lieblingen, die sie frisch und warm, keckzeugend und unbedenklich, als ihre eigensten Kinder empfunden hat! Meister Volkmanns Atelier, das Mars von Rom nach Frankfurt versetzte, wird am 28. August kaum von Enthusiasten gestürmt werden, einmal weil seine still sinnige Natur überhaupt keine populären Fermente besessen hat, sodann weil gerade er und seine Zeitgenossen in ihrer antikisch beherrschten Formenstrenge unserer Jugend fremder sind, denn irgend etwas — und die Enthusiasten müßten doch gerade aus ihr hervorquellen! — Bleibt also, daß der 28. August ein stilles schönes Familienfest bedeuten wird, ein Fest der geistigen Familie, in der man Artur, dem Schweigsamen, der nur gerne mit Meißel und Stift redet zu Marmor, Ton und Papier — so huldigen wird, wie er es liebt: Mit Händedruck und freundlichem Blick und Herzens-Anerkennung. Die besten der Freunde werden leider fehlen, die, die seinem Herzen tiefes Erlebnis und Förderung waren und die allein glückliche Jugendzeiten zu einem Erinnerungsfrühling beleben könnten: sie sind nicht mehr, sie gingen ins Jenseits hinüber! So bleiben als Gäste zum Feste nur Weggenossen aus späteren Tagen, einige Freunde, die wie er das Feuer ihres Talents an Marées Fackel entzündeten, Auguren der Kunstgeschichte, die strengen Urteils, vom Zeitengeist ungetrübten Blicks wissen, was Volkmann war und sein wird, sodann die reifen Kunstfreunde, dem Meister stillverwandten Naturells, die seine Werke lieben um des harmonisch-lauteren Gehalts willen und endlich — last not least — die ihm nächsten der Nahen: die Vertreter des eigenen Namens, des Namens Volkmann, der in Wissenschaft, Dichtung und Kunst so vielfach ehrenvoll erklang und noch erklingt, lauter Männer, die Meister Artur mit besonderer Liebe und besonderem Stolz den Ihren nennen!

Im übrigen wird den Künstler Artur Volkmann sein schönes und reiches Lebenswerk ehren, und wenn uns nicht alles trügt, wird noch manche Generation an dem Feste seines unermüdlichen Schaffens feiernd teilnehmen. Und das ist mehr als das Fest eines siebenzigsten oder achtzigsten Geburtstags — das ist das sich immer wiederholende schöne, ewige Geburtstagsfest des Künstlers in den Zeiten und den Herzen! . . . . KUNO GRAF HARDENBERG.

BRONZE-PLASTIK. Kleinplastik ist nicht etwa bloß eine Angelegenheit der Format-Verringerung. Sie ist ein besonderer Kunstzweig mit eigenen Formgesetzen und eigenen Wirkungsbedingungen. Eine Format-Verringerung findet man zwar bei ihr auch. Aber das ist eine Verringerung des seelischen Formats. Kleinplastik verhält sich zur Großplastik etwa wie das Gedicht zum Drama. Die ernstesten, stärksten Seelenspannungen, die tiefsten, religiösesten Inhalte sind ihr versagt. Sie hat sich in einer idyllischen oder elegischen, jedenfalls lyrischen oder aphoristischen Weise mit der Welt auseinanderzusetzen. Und was ihr am besten zu Gesicht steht, ist der Humor, die witzige oder ironische Bemerkung. Sie darf, gleich der Graphik, dem augenblicklichen, vorüberhuschenden Einfall nachgehen, sie darf Phantastisches, Groteskes und Illustratives bringen, sie darf geistreich und elegant sein, sie darf überhaupt das Ich des Künstlers keck herausstellen und unterstreichen.

Von diesen Gesichtspunkten aus zeigen die Bronze-Leuchter und Statuetten von Hedwig Hamspohn echten kleinplastischen Geist. Man sieht in ihnen den grotesken Einfall, das witzige, schnurrige Ornament in der Zeichnung. Man sieht exotische Formreize sich ausschwingen auf eine leichte, ironische Art. Dabei berührt wohltuend die innere Anspruchslosigkeit, mit der sich diese Arbeiten zum Kunstgewerbe herabdämpfen. Der Kobold mit der Kerze bietet das Licht auf eine ganz illustrative Weise dar, in die man sich spielerisch einfühlen kann. Ganz scherzhaft ist auch die stehende Figur gedacht, die recht niedlich ist in ihren fließenden Formen und scharfen Kanten. . . . . H. R.

HEDWIG HAMSPOHN-FRANKFURT M.

»BRONZE-PLASTIK UND BRONZE-LEUCHTER«

ARCHITEKT ERNST MAY—BRESLAU.
»EINFAMILIENHAUS FÜR EIN GARTENGRUNDSTÜCK IN BRESLAU«

ARCHITEKT ERNST MAY BRESLAU. »KLEINSIEDELUNG FRANKENSTEIN«

ZU DEN ARBEITEN VON ERNST MAY.

Die Arbeiten Ernst May's in Breslau, des baulichen Leiters der Siedlungsgesellschaft „Schlesisches Heim", lassen sich am besten bewerten, wenn man sie im Rahmen des deutschen Kleinhaus- und Kleinsiedlungsbaus von heute betrachtet. Ist der allgemeinen Charakteristik von solchen Werken, die der Zeit gerecht werden, bei den Bauten May's im besonderen kaum etwas hinzuzufügen, so ist das ein Lob.

Alle gutgelösten Kleinhaus- und Kleinwohnungsaufgaben der Gegenwart haben den Grundzug außerordentlicher Einfachheit und Ähnlichkeit gemeinsam. So sehr, daß mancher bei ihnen von öder Gleichmacherei und von künstlerischer Unfähigkeit der Erbauer spricht. Viele Freunde der Heimat vermissen zudem an ihnen eine ausreichende Rücksicht auf die den einzelnen Landschaften eigenen, überlieferten Formen und Einzelheiten. Sie glauben vielmehr oft fremde, „welsche" Einflüsse des 18. Jahrhunderts feststellen zu müssen.

Die Notwendigkeit und Weisheit einer tatsächlich allen mustergültigen Bauten dieser Art innewohnenden Beschränkung wird allerdings erst beim näheren Hinschauen sichtbar. Sie zieht eine aus den wirtschaftlichen Erfordernissen geborene Güte der technischen und handwerklichen Arbeit nach sich und macht den ursächlichen Zusammenhang mit der Baukultur vergangener Zeiten an verwandten Aufgaben offenbar. Man kann sagen: ohne Ausdruck dieser natürlichen Beziehung wären solche Werke der angewandten Kunst verfehlt, unsere Zeit möge sich noch so neu- und eigenartig gebärden oder es auch sein.

Der angewandten Kunst! Je feineres Gefühl mitspricht, um so weniger sieht man von „Kunst" in üblichem Sinne. Die Aufgabe an sich gibt ja schon wenig Raum für sie, die harte Zeit streicht immer mehr von den letzten Möglichkeiten der „Dekoration" weg.

Was für Möglichkeiten schöner Gestaltung und Wirkung bleiben denn überhaupt innerhalb dieser beängstigend engen Grenzen? Eigentlich nur Notwendigkeiten, mit denen sich praktisch und schönheitlich zugleich ohne Widerwillen abzufinden eben die Zeit fordert.

Die alten Bauernhaustypen haben die außerordentlich verschiedenen Baugewohnheiten der deutschen Stämme am sinnfälligsten bewahrt, nach Wirtschafts- und Wohnsitten, Gebrauch heimischer Bauweisen und Handwerksübung. In scharfem Gegensatz zu ihnen stehen die wenig beachteten alten Kleinhaustypen in Stadt und Land. Da sind vielfach die landschaftlichen Abweichungen im Grundriß wie in der Erschei-

ERNST MAY – BRESLAU. »KLEINSIEDLUNG BRIEG, SCHL.«

nung äußerst gering. Den wenigen Grundformen mit ihren Abwandlungen werden die heutigen Aufgaben um so verwandter, je mehr wir uns notgedrungen der letzten, sozial und wirtschaftlich erträglichen Grenze nähern, was knappe Ausmaße der Räume und Einfachheit der Durchbildung angeht. Z. B. ein ostpreußisches Kleinhaus ist einem bayerischen unter entsprechenden Verhältnissen in Baukörper und Gesamtwirkung überraschend ähnlich. Und doch sind wesentliche Unterschiede da, die letzten Endes den heimischen Charakter bestimmen. Das kräftige Pfannendach auf Schalung und doppelter Lattung im Norden macht das Gesims zur wuchtigen Brettverkleidung des Dachfußes. Ganz anders bei den viel kleineren,

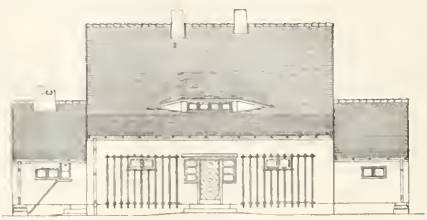
ARCHITEKT ERNST MAY. »REIHENHÄUSER IN OBER-SALZBRUNN, SCHLESIEN«

ERNST MAY—BRESLAU. »KLEINSIEDLUNG HACHNAU, SCHL.«

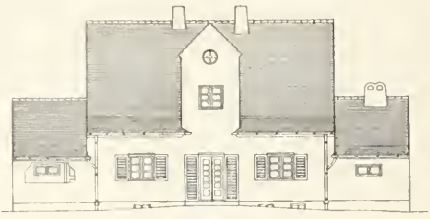
dünnen, klinkerharten Biberschwänzen etwa Sachsens und Schlesiens, die eine leichte Andeckung und Auskehlung zierlicher Dachgaupen erlauben und ein weit feineres Gesims nach sich ziehen. So ergeben sich weiter aus den heimischen Fensterarten und ihren bewährten Ausmaßen, aus dem Gebrauch gefugten Mauerwerks oder verschiedenartiger Putzarten nach alten, guten Gewohnheiten, aus Gepflogenheiten der Farbgebung ganz eindeutig die selbstverständlichen „Requisiten" für den Kleinsiedlungsbau. Über diese hinaus kommen beliebige schmückende Zutaten so gut wie nicht in Betracht. Aber gerade diese kunstlosen Aufgaben

ARCHITEKT ERNST MAY. »AUS KLEINSIEDLUNG BRIEG, SCHLESIEN«

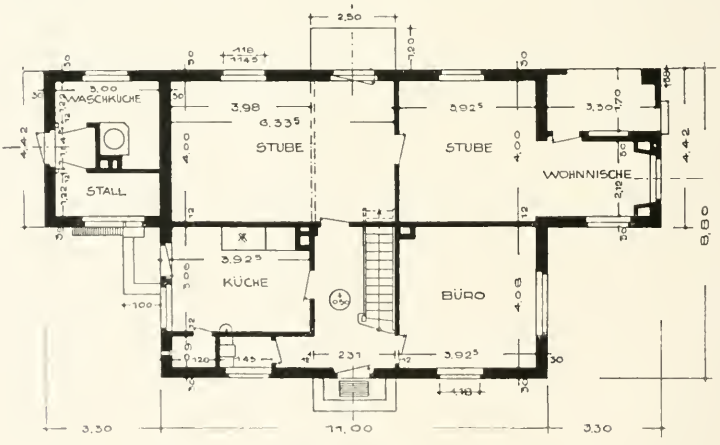
verlangen eine Meisterhand. Sie muß alle nüchternen Wirtschaftsbedingungen ohne Eigenwilligkeit mit einem eigenen guten Willen durchdringen, die Gefahren der Uniformierung vermeiden, den Geist der Landschaft und der sozialen Aufgabe zugleich in einer natürlichen und natürlich anmutenden Schönheit zum Ausdruck bringen. Zur Hauptforderung wird gute Körper- und Raumwirkung in der ganzen Anlage wie in den Straßen, den Häusern und deren Teilen, im Abstand der Gebäude und der Baugruppen voneinander, in ihrem Verhältnis zu den Gartenflächen und zum Grün von Baum, Strauch und Rasen. Diesem Gebot muß sich alles Weitere bis zur letzten handwerklichen Einzelheit klar und schön unterordnen. — Die hohe Bedeutung dieser modernsten Aufgaben liegt darin, daß sie das Bauen zurückführen auf die gemeinsamen Wurzeln von Handwerk, Technik und angewandter Kunst auch in tieferem Sinne. Sie zeigen in ihrer Strenge und Schlichtheit den ursächlichen, oft vergessenen Zusammenhang der vielfachen, von einander untrennbaren Forderungen des Bauens und Siedelns aufs deutlichste und können darum zu Lehraufgaben im besten Sinne für eine neue, von Grund auf gesunde Baukultur werden. — Wir müssen Männern wie Ernst May großen Dank dafür wissen, daß sie ihre für einen phantasievollen Geist ja doch sehr entsagungsvolle Arbeit so freudig leisten. WERNER LINDNER.



HINTERANSICHT



STRASSENANSICHT



ERDGESCHOSS

ARCHITEKT ERNST MAY—BRESLAU. AUFRISSE UND GRUNDRISS DES HAUSES SEITE 256.

MAX ESCHLE. »I. PREIS«

DER PLAKAT-WETTBEWERB DER „DEUTSCHEN GEWERBESCHAU" MÜNCHEN 1922.

Mit beträchtlichen Preisen hatte das Präsidium der „Deutschen Gewerbeschau" München 1922 einen allgemeinen Wettbewerb unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben, um einen guten Plakatentwurf zu erlangen. Die Zahl der eingesandten Entwürfe überstieg das elfte Hundert; 84 kamen in engere Wahl, aber ein Entwurf, der die berechtigten Forderungen völlig befriedigen könnte, wurde nicht gefunden.

Wohl zeigt der Entwurf von Max Eschle, der mit dem ersten Preise bedacht wurde, die sichere Hand eines Künstlers, der einen originellen Einfall in straffe Form zu bannen weiß. Er ist auch einprägsam und geeignet, in kleinen Wiedergaben verwendet zu werden, um für Anzeigen, Briefköpfe und dergl. zu dienen. Aber er begeistert nicht. Die Gedankenkette, die vom Dargestellten zu der Veranstaltung leitet, der er dienen soll, ist lang und dünn. Des Rätsels Lösung wird nicht leicht erfaßt, und es erscheint fraglich, ob es der Menge gelingen wird, in den dargestellten drei männlichen Köpfen die wirksamen Kräfte der Gewerbeschau „Erfinder, Künstler, Arbeiter" zu erkennen. — Immerhin ist es nicht zweifelhaft, daß der erste Entwurf die weiteren preisgekrönten Arbeiten beträchtlich überragt. Ernst Heigenmoser-München erhielt den zweiten Preis für eine Arbeit freierer Art, die indes zu wenig gewichtig ist, um für eine so ernsthafte Veranstaltung werben zu können. Willy Wolf-München erhielt den dritten Preis und Friedrich Kühn-Elberfeld den vierten. Eine höhere künstlerische Bedeutung kommt beiden Entwürfen nicht zu. Ähnliches wurde bei den Briefmarken-Wettbewerben der letzten Jahre in mancherlei Abwandlungen gezeigt. Aber, was für das winzige Format der Briefmarke ausreichend befunden wurde, erscheint in der Größe eines Plakats ärmlich und dürftig.

Die Notwendigkeit, weite Kreise des deutschen Volkes, sowie auch des Auslandes für die bedeutungsvolle deutsche Gewerbeschau zu gewinnen, zwingt dazu, der Werbearbeit die besten Kräfte dienstbar zu machen. Wenn das Ergebnis des allgemeinen Ausschreibens nicht zu befriedigen vermag, bleibt noch die Hoffnung, daß es gelingen wird, in einem engeren Wettbewerbe ein gutes Ziel zu erreichen, zumal jetzt eine Verständigungsbasis geschaffen ist. . . ST.

DIE „GROSSE BERLINER"

VON DR. MAX OSBORN.

Äußerlichkeiten sind unwichtig, aber verräterisch. Die sommerliche Kunstansammlung am Lehrter Bahnhof zu Berlin hatte ein paar Jahre das pompöse Eigenschaftswort abgelegt, mit dem sie sich in der Kaiserzeit stolz brüstete — aber nun ist es wieder da. Der Titel lautet wie vordem „Große" Berliner Kunstausstellung, und das von Rechts wegen. Denn die riesenhafte, übermäßige Ausdehnung ist ihre hervorstechendste Eigenschaft. Das Prinzip, das hier waltet, entspricht der einen der beiden Methoden des verstorbenen Prokrustes: man reckt den Mann mit Gewalt so lange, bis er in das mächtige Bett paßt. Ja, dies merkwürdige System wird nicht einmal, sondern dreimal angewandt. Der gewaltige Raum ward wie in den Vorjahren aufgeteilt. Zur Rechten die Schafe, zur Linken die Böcke. Dort der „Verein Berliner Künstler", hier „Freie Sezession" und „November-Gruppe" — und jede Vereinigung durfte so lange hängen, hängen, und noch einmal hängen, bis die ganze gähnende Flucht der verfügbaren Säle zum Rande vollgestopft war.

Daß bei solcher Planlosigkeit nichts Einheitliches herauskommen kann, liegt auf der Hand. Die Zerklüftung in unserer Kunst und Künstlerschaft (in der sich nur die allgemeine Zerklüftung unseres Kulturzustandes treulich spiegelt) ist so groß, daß gar nichts anderes übrig bleibt, als, wie seit der Revolution üblich, die feindlichen Brüder jeweils für sich wirtschaften zu lassen. Man hält sich hinüber und herüber gegenseitig für Idioten; wie soll man sich da zu einem Organismus zusammenschließen! Wunders genug, daß sie es überhaupt unter einem Dache aushalten, ohne daß es zu handgreiflicheren Familienzwistigkeiten kommt.

Der Schwerpunkt des Interesses liegt selbstverständlich links. Aber es muß festgestellt werden, daß die Gruppe der Rechten, der Künstlerverein, noch am ehesten die Aufgabe löste, ihren Riesenräumen Charakter zu wahren. Das Quantum des Kitsches, der sich in den rückwärts gelegenen Sälen und Kabinetten ansammelte, ist hier freilich besonders groß. Manches sieht aus, als sei es seit dem Vorjahre hängen geblieben. Aber in den Hauptsälen wird das, was man sagen will, in den einmal gesteckten Grenzen doch annehmbar dargelegt: Überblick über die Produktion. Hier werden keine Probleme gewälzt noch Experimente gemacht. Brav und anständig übt man sich vor der Wirklichkeit der umgebenden Welt und pflegt überliefertes Handwerk. Dabei wird die Entwicklung der letzten Epoche ganz klar: die Ausstellung des Künstlervereins sieht jetzt ihrer ganzen Haltung nach ungefähr so aus, wie die Sezessionsausstellungen vor zwanzig Jahren. Ja, man hat von diesen auch die Kunstgriffe übernommen, Bilder und Skulpturen ruhig und logisch anzuordnen. Zum Wertvollsten gehören Kollektionen von Wilhelm Blanke, Paul Plontke und Hans Looschen, der sich in letzter Zeit so angenehm erfrischt und verjüngt hat. Auch Dettmann erhielt einen ganzen Saal, dem er aber nicht gewachsen ist; glänzend wirken nur auch heute noch seine zeichnerischen und farbigen Studien aus dem Kriege. Noch drei andere Enklaven bilden stärkere Anziehungspunkte. Etwas unvermittelt, und sonderbar an die Peripherie gequetscht, taucht ein Saal der Berliner Porzellan-Manufaktur auf, in dem Gutes und Bedenkliches unkritisch gemischt ist. Ausgezeichnet dagegen, lustig und anregend, der zweite Sonderraum: mit Szenenbildern und Figurinen von den Berliner Theatern. Es ist eine beschwingte, prickelnde Sammlung, und ein Beweis, wie ernstlich die Bühne sich heute künstlerisch bemüht. Eine Fülle lebendigster Kräfte ist hier an der Arbeit: César Klein und Ernst Stern, Krehan und Strohbach, Bengen und Finetti, dazu die Künstler der Berliner Staatstheater, Pirchan und der über Stuttgart aus Griechenland eingewanderte Aravantinos, schließlich Kurt Richter, der zum Film hinüberführt. Es hat sich hier eine eigene Provinz angewandter Kunst gebildet, in der ein heiterer und sicherer Geschmack regiert. Zum Dritten endlich, im einstigen „Ehrensaal", eine Gedächtnisfeier für Max Klinger, welche die gleichzeitigen Bemühungen der Akademie ergänzt, die in ihre Schwarz-Weiß-Ausstellung eine großartige Sammlung Klingerscher Zeichnungen eingefügt hat. Hier in Moabit spricht vor allem der Plastiker, und als Haupttrumpf enthält der Saal den „Christus im Olymp", das Kolossalbild der Wiener Galerie, das man in Berlin noch nie gesehen hat. Auch ich habe es lange nicht vor Augen gehabt und muß bekennen: die Wollust des Wiedersehens ist gemenget mit Bitterkeit. Sehr schöne Einzelheiten, aber das Ganze doch von so konstruierter Gedanklichkeit, daß der Rahmen eines malerischen Kunstwerks gesprengt wird. Man begreift nur zu wohl, daß ein Dichter wie Richard Dehmel sich von dieser Komposition zu einem poetischen Hymnus fort-

reißen ließ — weil eben alles in der Idee aufgeht. — Die „Freie Sezession" hat unter der sinnlosen Methode des Hauses am meisten gelitten. Man hat ernstlich die Vorstellung, als seien die Säle nur mit Mühe und Not gefüllt worden. Keine Spur und Ahnung von einem siebenden Überblick über die Produktion der Gruppe. Das Ganze steht unter dem Zeichen der Verlegenheit. Von einem Münchener Kunsthändler holte man sich süddeutsche Anleihen — was gerade auf Lager war. Von einem düsseldorfisch-berlinischen Kollegen französische Proben, Kubistisches und dergleichen, wie der Zufall es lieferte. Systemlosigkeit ward zum System. Auch in der Aufreihung. Wo sind die Zeiten hin, da gerade die Sezession, deren Urzelle doch in diesem Kreise weiter lebt, Ausstellungskunst in Berlin einbürgerte? In diesem heillosen Durcheinander nun freilich Dinge von höchstem Wert! Von Einzelheiten nenne ich vor allem ein großes Bild von Partikel: „Segen der Scholle", eine reizvolle, ergötzende und sehr ernsthafte Mischung aus schimmernder Farbenlust und klar aufgebauter Komposition, die den Frieden und die Erdverwachsenheit ländlichen Lebens preist. Dann eine Pechstein-Wand mit dem älteren Hauptwerk einer großen Tanzgruppe und prachtvollen jüngeren Stücken. Neu und stark präsentiert sich Karl Hofer; er hat jetzt einen festen und geschlossenen Ausdrucksstil gefunden. Die älteren Matadore blieben abseits. Liebermann hat nur mit ein paar Zeichnungen fast unwirsch seine Visitenkarte abgegeben. Slevogt fehlt ganz. Die Freie Sezession hat, das muß offen gesagt werden, kein rechtes Gesicht mehr. Die Entwicklung hat die Grenzen verwischt. Wenn in diesem Revier Picasso und die Seinen, wenn Paul Klee, wenn Kandinsky und Archipenko hier auftreten, so besteht keine Scheidung mehr von der Novembergruppe.

Diesem Kreise der jüngsten Kunst täte bedachte Auswahl für eine repräsentative Sommerausstellung besonders not. Und täte ihm besonders wohl. Wie wertvoll wäre es, zu solcher Gelegenheit das Beste und Reifste zusammenzusuchen. Wie würde das im Publikum Propaganda machen und Klarheit schaffen, auch in der Künstlerschaft selbst klärend wirken. Aber man bleibt dabei, alles, was mit den Armen fuchtelt, gastlich aufzunehmen. Gewiß, auch die schwächeren Kräfte helfen mit an dem großen Werke, die Empfindungen des Geschlechts von heute in gestaltende Form zu pressen. Doch nicht hier ist der Ort, das alles sich austoben zu lassen. Man möchte die wirklichen Begabungen zusammengerückt sehen: die feinen Vergeistigungen der Visionen des jungen Berliners Hans Braß, die phantastischen Beschwörungen urtümlicher Formen von Molzahn, die etwas effektvollen, aber in ihrer magischen Farbe anziehenden Kompositionen von Wilhelm Schmid, auch einige Abstrakta von farbiger Feinheit, wie von Heinrich Boddien oder Peter Förster, dazu die aus innerer Leidenschaft des Gefühls erwachsenen Skulpturen von Garbe und Emmi Roeder, und noch einiges, was sich hinzugesellt. Auch hier ist ein Sonderraum: Hans Poelzig gibt einen Begriff von seiner architektonischen Arbeit. Die Skizzen, wie die zum Salzburger Festspielhause, berauschen sich in einem barocken Sprudeln. Doch wir wissen: wenn die wirklichen Steine geschichtet werden, wachsen Poelzigs Entwürfe großartig geschlossen und überzeugend zusammen. Sein Saal führt schließlich zu einer Sonder-Ausstellung des Bundes Deutscher Architekten. Auch sie leider offenbar nicht genügend vorbereitet und durchgearbeitet. Dennoch voll starker Eindrücke. Was bei den Malern und Plastikern unserer Tage so sehr verwirrt und unbefriedigt läßt: das Schwanken und Suchen, Probieren und Springen, das nicht aufhören will — hier stört es nicht. Vielleicht kommt uns von den Baumeistern Sicherheit, Klarheit und Festigung der Empfindung und des Stils zurück. Es wäre der gesündeste Weg. Und die große Einheit der Künste, nach der sich alles sehnt, von der so viel gesprochen wird, und von der wir noch so weit entfernt sind, wäre kein Phantom mehr.

MÜNCHENER GLASPALAST 1921.

VON KURT PFISTER.

Der Glaspalast vereinigt, wie im letzten Jahr, alle Richtungen der Münchener Künstlerschaft: die „Künstlergenossenschaft" mit den verschiedenen kleineren Gruppen „Luitpold", „Der Bund", „Bayern", die „Sezession", sowie die „Neue Sezession".

Die Fülle der Darbietung — es sind einige tausend Bilder, Plastiken, Graphiken versammelt — erschwert, trotz guter Hängung, den Zugang zum einzelnen Objekt. Hier liegt immer, für Aussteller und Beschauer, die Gefahr solcher unübersehbaren Ausstellungen.

Im ganzen wird man kaum Überraschungen erleben. Man sieht in allen Abteilungen die gleichen Künstler wie sonst am Werk, und es überwiegt durchaus jener dekorative tonige

Impressionismus, der seit den achtziger Jahren für die bodenständige Münchener Malerei so charakteristisch ist und ein Kompromiß zwischen dem Realismus der alten Münchener Landschaft, den stilisierenden Tendenzen der Lenbachzeit und den neuen impressionistischen Ideen darstellt. In den Räumen der „Künstlergenossenschaft" wird eine kleine, aber gewählte Defregger-Gedächtnis-Ausstellung gezeigt, die zumal schöne Werke seiner Jugend, da er noch durchaus in der malerischen Kultur des Leiblkreises wurzelte, vereinigt. (Man kennt seinen späteren Weg zum Genre des Salontirolers hin.) In einem der letzten Säle sieht man Behns Entwürfe zu einer Gedächtniskapelle, deren monumentaler Anspruch, virtuoses Handwerk und schöpferisches Versagen symptomatisch für die gegenwärtige plastische Situation sind.

Im Kreis der „Sezession" hat der Tod der Hildebrand, Keller, Habermann fühlbare Lücken gerissen. Die ältere Generation der Zügel, Stuck, Samberger, Schwalbach, Erler, Hüther, Jank arbeitet in ihrem bekannten Formkanon. Da der junge Nachwuchs vorwiegend in der Neuen Sezession vereinigt ist, erhielt sich in diesen Sälen ein ziemlich einheitliches Bild der Münchener Malerei von der Jahrhundertwende.

Die „Juryfreie Ausstellung" wirkt gedämpfter, akademischer, aber auch gewählter als im letzten Jahr. Wenn hier wirklich Sturm und Drang vereinigt ist, wäre festzustellen, daß er in sehr konservativem Boden wurzelt.

Die „Neue Sezession" bringt vorläufig eine schöne und umfassende graphische Schau, in der gewählte Arbeiten der Seewald, Klee, Unold, Caspar, Scharff, Eberz, Beeh, Schinnerer, einzelner geladener Gäste und kleinere Kollektionen von Auswärtigen, Barlach, Beckmann, Groß, Heckel, gezeigt werden. Außerdem wird der Nachlaß Lehmbrucks (Plastik, Zeichnung, Graphik) ausgestellt. Eine Gemäldeausstellung, über die noch eingehend berichtet werden soll, folgt in diesen Tagen. . . . . P.

FRANKFURT M. Der Erweiterungsbau des Städelschen Kunstinstituts ist letzthin eröffnet worden. Damit sind die jüngern Kostbarkeiten dieser einzigartigen deutschen Galerie der Öffentlichkeit zugänglich geworden. Eine Würdigung der Sammlung ist für eines der nächsten Hefte der „Deutsch. K. u. Dekor." vorbereitet.

WIENER WERKSTÄTTE. ENTWURF DAGOBERT PECHE. LEDERARBEIT »ELEFANT«

PAUL THESING – DARMSTADT »SON FORTUNY, MALLORCA«
SAMMLUNG A. K. – DARMSTADT

PAUL THESING—DARMSTADT. »HAFEN VON ANDRAITX«

ÜBER ZEIT, KUNST UND PAUL THESING.

Unvermeidlich tut sich bei Betrachtung jedes einzelnen Malers die ganze Problematik der heutigen Kunstlage auf. Gespannt und gefährdet ist der Zusammenhang, in dem alles vereinzelte Bemühen erscheint. Diese Störungen sind oft beschrieben worden. Es ist kaum nötig, sie noch einmal zu beschreiben. Nur das Eine: sie bestehen in einem durchgehenden Versagen jener inneren geistigen Weltschöpfung, die der Mensch von jeher vollbringen mußte, damit Welt und in ihr der Mensch und seine Tat überhaupt möglich seien. Vorsichtiger und richtiger ist es vielleicht, zu sagen: So sehen wir jedenfalls die vorhandene Störung an. Ob wir damit ihr wirkliches Wesen sehen oder ob wir damit mehr gewissen Depressionsgefühlen Ausdruck geben, die uns befallen haben und die eine allgemeine Gemütserkrankung der Zeit darstellen: das steht dahin. Ich neige zu der letzteren Ansicht. Freilich wird schädliche Selbstkontrolle nur frei, wo eine Störung im Grunde schon vorliegt. Und daß unsere Geisteslage befriedigend sei, wird im Ernste heute niemand behaupten können. Aber Selbstkontrolle, einmal erwachsen, verschlimmert rückwirkend das Übel, dem sie entsprang, indem sie die Wege zur Heilung zu verbauen strebt. Die Wege zur Heilung dürften für den erkrankten Zeitgeist keine anderen sein, wie für den an Selbstschau erkrankten Einzelmenschen: Richtung auf das Objekt. Der Mensch ist zum Handeln, nicht zum Spekulieren geboren. Das Denken hat die Tendenz, ihn am Ende seiner Freiheit und schließlich gar seines Lebens zu berauben. Handeln, wie es aus Freiheit stammt, macht ihn frei. Seit wenigen Jahren erst zerquälen wir uns, gerade in

PAUL THESING. »BÄUERIN IBIZA« (FLECHTHEIM)

der Kunsterörterung, mit hypochondrischen Wertsetzungen. Das Leben wird diese Last nicht lange dulden; es kann es nicht. Die Götter, die uns fehlen, wohnen nicht in Überwelten. Jeder kräftige Entschluß, jede liebende oder tathafte oder auch nur selbstvergessene Einstellung auf das Objekt öffnet Himmelstüren und zieht die „Mächte" herbei wie Opferduft.

Der Maler, von dem hier gesprochen werden soll, hat den Vorzug genossen, der Verbundenheit mit den deutschen Kunstbemühungen des letzten Jahrzehnts entzogen gewesen zu sein. Der Expressionismus deutscher Prägung ist ihm ferne geblieben. Er hat weder an dessen metaphysischen Ehrgeizen teilgenommen noch an den Depressionen, die sich einstellten, als sich dieser Ehrgeiz als sinnlos und unergiebig erwies. Ich weigere mich, auf die Frage einzugehen, ob der Expressionismus tot sei oder nicht. Ich halte diese Frage für falsch gestellt. Was ist das: Der Expressionismus? Sehe ich näher zu, so finde ich: Expressionismus ist die Meinung, die viele Menschen haben von dem, was sich in der Kunst seit etwa einem Jahrzehnt begibt. Diese Meinung ist nicht einmal in sich einheitlich. Und wäre sie es, so bliebe immer noch fraglich, wie weit sie tatsächlich Fühlung hat mit der Sache, die sie betrifft. „Expressionismus" war unter anderm auch die Meinung, das Kunstwerk sei zu erzielen aufgrund einer kollektiven, bewegungsmäßigen Bemühung. „Expressionismus" war Apokalyptik, Klassizismus, Ku-

P. THESING. »FISCHER VON MALLORCA« (DR. STERN-CÖLN)

bismus, Dadaismus. Ich wüßte wirklich nicht, was da gestorben sein sollte mit dem „Tod des Expressionismus" und was noch überlebt. Gestorben ist vielleicht die Meinung, von der ich eben sprach, als sei künstlerische Weltdeutung und Gestalt rezeptmäßig herzustellen. Gestorben ist ein Schlagwort. Gestorben ist eine revolutionäre Phrase, eine Beschränktheit, eine Einfaltspinselei, ein Nichts. Die Maler aber leben alle noch und setzen ihr Werk fort. Die Luft um die Einzelnen ist vielleicht etwas dünner geworden. Sie wird vielleicht wieder einmal dicker werden, dicker von Schlagworten, Namen, Programmen. Das wird das nicht berühren, was sich eben immer in der Tiefe der Namenlosigkeit vollzieht: die künstlerische Auseinandersetzung der Zeit mit der Welt. In ihr bilden die Arbeiten der letzten zehn Jahre einen festen, berechtigten Bestandteil. Sie wurden nicht lebendig durch die Meinung „Expressionismus", sie sind nicht gestorben mit dem Abwelken dieser Meinung. Man muß die Schlagworte an die Kette legen. Sie sind bissige Hunde geworden, kläffende Köter, die keine nützliche Arbeit mehr leisten. Man muß das Feld frei machen für die Leistungen. Wird nicht schon Miene gemacht, uns aus purer Tinten-Dialektik ein neues Nazarenertum zu bescheren?

Paul Thesing ist ein Maler, der Handwerk hat und eine gute Arbeitsfaust. Lange vor dem Krieg ging er nach Paris, fiel in die Künstlergesellschaft des Café du Dôme, zu der Pascin,

PAUL THESING – DARMSTADT. »DICHTER HANS SCHIEBELHUTH«

Artaval, Levi, Matisse, Archipenko u. a. gehörten. Während des Kriegs war er in Spanien. Er war in Ländern und Umgebungen, in denen der Glaube an das Métier und an die Arbeit, das Gefühl für Können und Überlieferung nicht unter der „Gesinnung" ersäuft war. Sein Ehrgeiz ist Malen, seine Gesinnung ist, das Handwerkszeug sauber zu halten, sein Glaube ist: Natur, Quelle nicht vergeblicher Gestalt und beziehungsreicher, sinnvoller Reize, unerschöpfliches A B C aller Verdeutlichung.

Wilhelm Hausenstein hat ein ausgezeichnetes Buch über Paul Klee geschrieben, vollgesogen mit aller Süße einer reifen Sprachkunst und Erkenntnis. Er hat darin wiederholt, was schon an andrer Stelle von ihm gesagt war: es gebe keine „Natur" mehr, sie habe sich verflüchtigt und zersetzt, sie sei zersprungen, weil unsere innere Schöpferkraft, die letztlich unser Weltbild gestaltet, erlahmt ist. Ich glaube, daß Hausenstein hier zu weit geht, obschon seine Ausgangspunkte zweifellos richtig sind. Gewiß, wir wohnen als Gesamtheit nicht mehr breit und sicher im Schwellen und Fruchten der Natur. Aber daß der Einzelne nicht seine Beziehungen zur Natur rein halten könne, vermag ich nicht zu glauben. Hausenstein wird das wohl auch zugeben. Aber ich glaube auch, daß eine solche Einzelleistung inmitten der kollektiven Erschlaffung werthaft, existent, bedeutungsvoll

PAUL THESING—DARMSTADT. »BLUMENSTÜCK« (MUSEUM WIESBADEN).

ist. Es hat schon öfters Zeiten gegeben, in denen das Wissen, nämlich die erkennerische und sinnliche Beziehung zum Ewigen, auf wenigen Augen stand. Hölderlin war „Sänger des Volks" mit dem vollen Bewußtsein, der einsame Vorwegnehmer des Volks-Chores zu sein. Er litt unter dieser Vereinsamung, aber er fühlte sein Recht zu seinem großen Beruf und er erfüllte ihn, trotz der Nichtigkeit seiner Gegenwart, die ihm eine „Zeit der Nacht" war. Es gibt Natur, heute wie immer. Daß der Augen wenige sind, die sie sehen, ist ein schweres Leiden für uns alle. Aber blenden darf uns die Blindheit der andern nicht. An einem Fall wie dem des Malers Thesing sieht man, daß es schon genügt, den Überredungen der Schwäche zu entscheiden der Zeit unzugänglich gewesen zu sein, um stark zu bleiben, um eine ersprießliche Beziehung zur Natur zu bewahren.

Thesing steht, das ist wahr, mit seiner Kunst in französischen Zusammenhängen. Dérain, Friesz, andere haben auf ihn gewirkt, wie sie etwa auch auf August Macke gewirkt haben. In besonnener Fortsetzung der Cézanne'schen Anstöße ist seine Kunst einen klaren, guten Weg gegangen. In seinen Anfängen wirkte, zart und wie von weitem, kubistische Organisation der Bildtafel ein. Mir sind die Stilleben, die auf diese Weise entstanden, heute noch das liebste seines Werkes. Zu ihnen treten die beiden Hauptelemente von Thesings Wesen, Kraft und Eleganz, in der faßlichsten und liebenswürdigsten Weise hervor. Sie haben eine ausgezeichnete farbige Organisation, sie haben bestrickende Reize des Vortrages, sie sind formlich restlos durchdacht, und sie sind von einer tadellosen, gepflegten Gesellschaftlichkeit der Haltung. Es ist sehr möglich, daß die kraftvolle,

PAUL THESING–DARMSTADT. »HAFEN VON ANDRAITX«
(GALERIE CANDERER).

PAUL
THESING.
»INTERIEUR«

PAUL
THESING.
»STILLEBEN«

muskulöse Seite in Thesings Wesen sich ungeberdiger hervorgedrängt haben würde, wenn er sich rein in deutschen Kunststimmungen gebildet haben würde. Unter vorwiegend romanischer Schulung lernte sich seine Kraft als Bestimmtheit und Präzision der Leistung äußern. Seine Malerei enthält vieles, was man mit Lust sinnlich genießen kann. Der Pinsel ergeht sich in ausgesprochen geistreicher Diktion, doch nie auf Kosten der Naturbeobachtung, die sich mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit, ohne hochfahrende Geistigkeit vollzieht, ohne sich mit belanglosen Einzelheiten zu kompromittieren. In den Bildnissen zeigt sich deutlicher die Durchsaftung der Form mit Welt. Der Mensch wird von diesem Maler offenbar mit anderer geistiger Einstellung gesehen als die Natur im Stilleben oder in der Landschaft. In den Bildnissen fühlt man immer etwas Wildes, Ungeordnetes durch, etwas Gewalthaftes, Aktives und mühsam Gebändigtes, wohingegen sich ihm die Natur stets zur Idylle sänftigt, zu einer fast genießerischen Schaubarkeit. Man mag sich das zurechtlegen nach eigenem Gefallen. Dieses sehr echte Malertemperament ist jedenfalls von jeder Art literatenhafter Selbststilisierung weit entfernt. Ich möchte hoffen, daß wir in Zukunft mehr von solchen Künstlererscheinungen zu berichten haben werden: Männern, die ihre Arbeit an Welt und Zeit tun nur aufgrund der Leidenschaft und Begabung, die in sie gelegt wurde; die ihren Ehrgeiz vor allem darein setzen, ihr Handwerk zu verstehen; die mit dem Auge denken und mit dem Pinsel philosophieren, und die sich im übrigen der Weisheit getrösten, daß das Geschehen nicht unsres Gewußten und Gewollten bedarf, sondern unsres in freier Tätigkeit ausgeströmten Seins. WILHELM MICHEL.

PAUL THESING. »KNABEN-BILDNIS« SAMMLUNG A. E.

OSKAR KOKOSCHKA. »MÄDCHEN MIT PAPAGEI«

HEINRICH NAUEN. »STILLEBEN«

SOMMER-AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN 1921.

Dank dem tatkräftigen Bemühen der Veranstalter ist im schmucken Ausstellungsgebäude an der Lennéstraße wieder eine recht ansehnliche Ausstellung zusammen gekommen, die sich den vorausgegangenen würdig anreiht. In großen Zügen, wenn auch im Wandel der Verhältnisse nicht unmerklich verändert, wurden die stolzen Leitsätze für diese alljährliche Veranstaltung auch diesmal wieder verwirklicht. Hier ist wieder der Ort, an dem man Neues und Anregendes in weiterem Umfange zu sehen bekommt. — Außer Malerei und Plastik wurde in diesem Jahre auch ein Saal für Graphik aufgenommen, der sonst die zweite Jahresausstellung gewidmet zu werden pflegte, die aber der Ungunst der Zeit im vorigen Jahre leider zum Opfer fallen mußte. Im ganzen wird eine achtunggebietende Probe vom modernen Dresdner Kunstschaffen, ohne die expressionistische Linke, geboten, die als neue, inzwischen schon wieder gelichtete Sezession eigne Wege geht. Mit manchem Neuen machen sich auch mehrere neue Leute bemerkbar und bereichern den wohlbekannten Kreis, der sonst schon verschiedene Lücken, namentlich unter den Älteren, aufweist.

Der Hauptbestand wird von einheimischen Künstlern bestritten, auswärtige Gäste treten nur vereinzelt auf. Eine letzte Ehrung entbietet die Künstlervereinigung Dresden ihrem großen Mitglied Max Klinger durch die Aufnahme seiner Bronzebüsten von Wundt und Lamprecht und eines Marmorreliefs, sowie seines Meeresbildes Sirene.

Sehr bemerklich macht sich im übrigen im Vorwalten eines dekorativen Kolorismus in der Malerei und durchgehend eines sichtlichen Strebens nach persönlicher Ausprägung der moderne dekorative Geist, dem die Jugend in Scharen folgt und dem auch die Alteren mehr oder weniger nachgeben. Wie stark dieser Stilismus die Oberhand gewonnen hat, bezeugt am schlagendsten ein Vergleich mit jenem Gemälde von Klinger, das mit seiner naturhaften Auffassung des Phantasiestoffes hier schon be-

ROBERT STERL. GEMÄLDE »WOLGA«

trächtlich geschichtlich anmutet und recht fremd in der Umgebung steht.

Die bedeutendsten Proben einer äußerlich wirkungsvollen und vom Wesen einer reichen Persönlichkeit stark durchfluteten Kunst bietet indes die ausgezeichnete Sammlung von Gemälden von Oskar Kokoschka. Zwei Räume wurden mit seinen Bildern, darunter vielen aus öffentlichem und privatem Besitz, gefüllt und durch eine Anzahl Bildniszeichnungen ergänzt. So läßt sich nach dem vergeistigten Trancespieler von 1906 bis zu dem letzten, frisch von der Staffelei weg geholten Saul ein Zeitraum von einundeinhalb Jahrzehnt seiner Entwicklung in entscheidenden Werken überblicken. Wie das erste, so kennzeichnen noch mehr die Bildnisse von Forel und Else Kupfer die grüblerische Nerven zergliedernde, Seelen ergründende Art der Frühzeit, in der die Farbe noch eine unwesentliche Beigabe ist. Die Weite des Stoffgebietes erweisen schon grundverschieden das sorgfältig sezierend durchgeführte, koloristisch durchleuchtete Stilleben mit dem Hammel und das traumhafte Ritter, Tod und Teufel. Es folgen die großlinigen, tonig zusammengefaßten Bildnisse, darunter das ernste Selbstporträt von 1913 und das gleichzeitige eigen verklärte, nervös empfindsame Doppelbildnis. Die Landschaft setzt mit dem blaugrünen Tyroler Bilde aus der Münchner Staatsgalerie, in dem Natur und Phantasie innig ineinandergreifen, ein, und erreicht in dem schmelzend blauschimmernden Stockholmer Hafen von 1901 die koloristische Höhe. Im Figürlichen zeigt das Stilleben mit

OTTO GUSSMANN. »PASTORALE«

der Katze, das Mädchen mit dem Papagei von 1914, in warmer Tonigkeit das üppige Anschwellen der Farbe, die dann in dem Maße, wie das Kolorit die Oberhand gewinnt, in den Bildern der Frau in Blau, die Macht der Musik (im Besitz der Dresdner Galerie) und in dem jüngst vollendeten Saul in voller Reimheit zur höchsten Kraft und Pracht sich entfalten. In diesem neuesten Werke ist der koloristische Klang auch wieder weicher und die „primitive Geste" auch wieder naiver geworden, sodaß die Entwicklung augenscheinlich weiterschreitet.

Auch im weiteren Bereich sondern sich Werke älterer und neuerer Abstammung von der Menge ornamentaler Schaustücke ab, die in der äußerlichen dekorativen Wirkung schon ihr Ziel finden.

Robert Sterl entwickelt seinen Impressionismus in zwei Flußbildern aus Rußland weiter nach dem Farbigen. Über der Wolga mit bemannten Booten mit den Klängen von Rot und Gelb im blaugrauen Duft liegt das malerische Stimmungserlebnis. Ein neues Steinbruchsbild zeigt eine plastisch erfaßte Bewegungsszene. E. R. Dietze nimmt den farbigen Impressionismus in seiner ursprünglichen Art kraftvoll und mit erfreulichem Erfolg in verschiedenen Bildnissen wieder auf, darunter mit dem lebensvollen Porträt der Schauspielerin Grönholm. Emanuel Hegenbarth geht mit seinen kräftigen ländlichen Tierbildern immer mehr in die Farbe und erfaßt in der Rast Don Quichottes mit impressionistischer Stärke auch einen Phantasiestoff. Paul Rößler zeigt die tonlichen Reize seiner farbigen Malerei wieder in einem Kinderbildnis, einem Blumenstück und Akt. Otto Gußmann bringt neben Bildnissen und den

PAUL RÖSSLER–DRESDEN. »BILDNIS«

ERNST RICHARD DIETZE. »SCHAUSPIELERIN GRÖNHOLM«

badenden Frauen mit dem arkadischen Pastorale ein gelungenes dekoratives Bild bester Art. Otto Hettner gibt seinen italienischen Felsenlandschaften, L. v. Hofmann seinen rhythmisch bewegten Figurenbildern ornamentale Fassung. In ihrer stilistischen Eigenart behaupten sich Erich Buchwald (Zinnwald) mit einer Erzgebirglandschaft und Hans Nadler mit klagenden Frauen in landschaftlicher Umgebung. Mit einer impressionistisch gestimmten Parklandschaft kommt P. Wilhelm zur Geltung, mit Bildnissen P. Oberhoff, Graf Lucknow u. A. Jentsch.

Die jüngere Generation, die hauptsächlich in den Ecksälen Platz gefunden hat, findet in Otto Meister ihren stärksten Vertreter. Sein Bild der „Flucht nach Ägypten" zeigt am meisten koloristische Eigenart. An farbiger Kraft steht ihm Anton Bruder mit einem in Blau leuchtenden Hafen, und an wirksamem Aufbau Erich Fraaß mit seinem klangvollen Bild an der Elbe nicht nach. Auch Heinz Lewerenz mit einem biblischen Bilde und Leonhard Müller mit Landschaft, Stilleben und Bildnis streben jedes in anderer Art wirksam ins Farbige, ebenso

KARL HOFER BERLIN. GEMÄLDE »GEHÖFT«

Otto Schubert mit seiner kindlich gemachten Kinderschule, der sein malerisch erzählendes Winterbild noch vorzuziehen ist. Ein straff gemaltes, toniges männliches Bildnis lenkt die Aufmerksamkeit auf den bisher unbekannten Jorg Klemm. Weiter ins Dekorative, wenn auch mit Empfindungswerten, wenden sich P. A. Böckstiegel mit starkfarbigen Landschaften und Figurenbildern, Wilhelm Rudolph mit Tierbildern und Ivo Hauptmann mit reichlich vielen Landschaften im wiederhervorgeholten Pointillismus von Signacs Art.

Von den Gästen sind Heinrich Nauen mit einem klaren Stilleben und Karl Hofer mit einem ansprechend stilisierten Gehöft gut vertreten und stärker als Pechstein. In der Graphik stehen drei wuchtige Blätter von Käthe Kollwitz, lebensvolle Steinbruchszeichnungen von Sterl, Bildnisse von Kokoschka oben an, ferner Akte von Hettner, sinnig empfundene Kompositionen von Nadler, Gerbig, Hugo Lange und Gelbke.

Die Plastik bietet außer Klingers Arbeiten ein bedeutendes Holzrelief von Barlach, eine schlanke Jünglingsstatue von Selmar Werner, eine Sammlung urtümlich erfaßter Menschenfiguren von E. de Fiori, temperamentvolle Bronzestatuetten und Terrakotten von Edmund Moeller, ein paar zarte ausschreitende weibliche Gestalten und kleinere Gruppen von Arthur Lange. Bemerkenswert sind ferner eine ausdrucksvolle Gruppe Mutter und Kind von Lüdecke, eine dekorative Gruppe Mann und Weib von Georg Kind, Büsten von S. Werner und als expressionistische Gabe mit archaistischem Einschlag die Somnambule und ein sinnvolles Relief von Fritz Maskos. . . . . RICHARD STILLER.

SEIN UND GEBÄRDE. Die funkelnde Bewegtheit des heutigen Geist- und Kunstbetriebs kann nicht über seine innere Stofflosigkeit hinwegtäuschen. Wir sind klug, wir Menschen von heute; wir sind wendig und zugänglich für alle Arten geistiger Einstellung. Östliche und südliche Weisheit wissen wir uns dienstbar zu machen. Keine Weltanschauung, keine Bewertungsweise ist so entlegen, daß wir uns nicht, versuchsweise und kostümhaft, auf sie einlassen könnten.

Blickt man von irgend einem ruhigeren Standpunkt aus in diesen tollen geistigen Betrieb hinein, so wird sehr unmittelbar gefühlt: Nein, um alle diese Ansichten, Einsichten, um alle diese bloß könnende und wollende Intelligenz kann es sich letzten Endes nicht handeln! Was

ERICH FRAASS. »AN DER ELBE«

EMANUEL HEGENBARTH. »DON QUICHOTTES RAST«

kann schließlich eine Ansicht, eine Geistesmöglichkeit wert sein, sei sie auch noch so glänzend vorgetragen, die den Menschen nicht bindet und festlegt, die nicht aus innerem Zwang und Müssen gerade dieses Menschen stammt?

Wir müssen uns klar machen, daß wir nicht auf Wissen verpflichtet sind, sondern auf Wert; nicht auf Sehen, sondern auf Sein. Die Unstofflichkeit des heutigen Geistbetriebs kann kaum noch überboten werden. . . . . .

Was aber jeder Einzelne dennoch tun kann zur Bekämpfung dieser Leere, ist dies: bei allem Handeln und Sprechen sich zu fragen, ob das Getane oder Gesagte seinem inneren, letzten Müssen entspricht; als Künstler kein Werk von sich zu geben, das irgendwie aus angeflogener vergänglicher Reizung stammt; und so in allem dahin zu wirken, daß wenigstens im eigenen Leben keine Posen und Attrappen mehr stehen bleiben, daß es überall zur Deckung zwischen Sein und Gebärde kommt. WILLY FRANK.

ARTHUR LANGE-DRESDEN.

»WEIBLICHE FIGUR« SANDSTEIN.

AUS DER SOMMER-AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN.

J. G. EDLINGER. »BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS«
PHOT. HANFSTAENGL—MÜNCHEN.

JEAN BAPTISTE COROT. »MÜHLE BEI NANTES«

DIE NEUE PINAKOTHEK IN MÜNCHEN.

VON KURT PFISTER.

Die Neue Pinakothek, die vor einem Jahr eine durchgreifende und sehr verdienstliche Neuordnung erfuhr, umfaßt den Besitz des bayrischen Staates an Bildern von der zweiten Hälfte des achtzehnten bis gegen das Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Jahre 1780 und 1880 bezeichnen beiläufig die Grenzen.

Die Arbeit dieses Jahrhunderts gilt vorwiegend der Landschaft; so sehr, daß auch das Bildnis, das Stilleben irgendwie in die treue Gegenständlichkeit einer landschaftlichen Ansicht eingeht. Dies innige Naturgefühl ist der tiefe Strom, der unterirdisch immer weiterfließt, während um die Oberfläche noch die weißen, roten und goldenen Phantasien des Barock spielen. Es nimmt seinen Ausgang von der holländischen Landschaft, nicht so sehr von der offiziellen Produktion, denn von jenen kleinen unmittelbaren malerischen Skizzen, wie wir etwa von Jakob Ruisdael einige besitzen. An sie knüpfte der Engländer Constable und die Maler von Barbizon, Corot und Daubigny vor allem, an.

Von dieser holländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts ging auch die erste Generation der Münchener Landschafter, die Dillis, Dorner, Wagenbauer, Quaglio aus, die die silbrige Atmosphäre der bayrischen Vorberge entdeckte und in kleinen tonigen Tafeln abschilderte. In diesen Kreis gehört auch der Bildnismaler Edlinger, der mit feinerem und persönlicherem Geschmack als zwei Generationen später Lenbach den Münchener Bürger in das Helldunkel des Hals und Rembrandt stellte. Vor allem aber Wilhelm von Kobell, der neben zarten naturnahen Aquarellen höchst lebendige in breiter Epik dahinströmende Schlachtenbilder geschaffen hat.

An das Werk der Künstler von Barbizon knüpft die zweite Generation an: Im Jahre 1851 weilte Eduard Schleich mit Spitzweg und Teichlein in Paris und gerade Spitzweg dankt der malerischen Kultur Corots den Aufstieg zur letzten Reife. Man kennt ihn und liebt ihn zumeist um seiner vergnüglichen Anekdoten willen; aber man sollte darüber nicht die wundervolle malerische Intensität seiner Landschaften übersehen. Um ihn steht ein Kreis Gleichgesinnter: Lier, der ältere Schleich, Teichlein. Eine weitere Generation um Wenglein, Willroider, den

KARL ROTTMANN. »AKROPOLIS VON SIKYON«

jüngeren Schleich malt weicher und flüssiger, aber auch bewußter und gefälliger; und in Toni Stadlers nervösen und sensiblen Stücken klingt die Bewegung aus. Auf ihr ruhen, von Menzel und dem Leiblkreis vorbereitet, die Impressionisten.

Neben diesem naturnahen Kreis und mit ihm durch ein inniges Naturgefühl verbunden wird eine andere, idealistische Strömung sichtbar: die Nazarener. Den alten Josef Anton Koch, um den sich in Rom die deutschen Maler sammelten, mag man als ihren Ahnherrn bezeichnen — von ihm aus gehen Wege zu Poussin und zur heroischen Landschaft, aber auch zu den Holländern zurück; Rottmann, Overbeck, Wasmann, Cornelius, Fohr, Pforr, Genelli, Heß, Neureuther, die beiden Olivier, Führich, Schnorr von Carolsfeld können als wichtigste Künstler dieses Kreises gelten, der in die weichere Linie der Rethel, Steinle, Schwind und Richter ausläuft und selbst mit der Kunst Feuerbachs und Marées' noch mannigfach verknüpft erscheint.

Der Sinn dieser Bewegung ruht in einer höchst intensiven Verschmelzung des Naturgefühls mit romantischen und religiösen Ideen. Die Lage ist eine ganz andere als in Frankreich, wo der Klassizismus der Ingres und David vorwiegend als künstlerische (und politische) Reaktion gegen das Rokoko sich durchsetzt. Hinter der malerischen Fläche — und diese Künstler besaßen eine höchst subtile malerische Kultur — steht stets das organische und in der Linie sich organisierende Gerüst eines eindeutigen und bewußt gefügten Weltbildes, das wie die gleichzeitige romantische Dichtung der Novalis, Wackenroder, Tieck, Eichendorff, Brentano zur Wiederbelebung des gotischen Mittelalters strebte. Einige der Begabtesten unter ihnen sind früh gestorben. Andere, wie Cornelius, scheiterten an monumentalen Aufgaben. Aber in den sanften Farben und innig geschwungenen Linien, in dem unwirklich schönen Bau ihrer Tafelbilder, in den wunderlich schweifenden Phantasien ihrer Zeichnungen haben sie ein reines und ergreifendes Abbild ihrer Welt geschaffen. Die innere Geschlossenheit dieses Kreises wird durch jene Watzmann-Landschaft Richters offenbar, die fünfzig Jahre nach Kochs Landschaften geschaffen, für den Geist dieser Künstler zeugt.

FERD. KOBELL. »OBERER SEE BEI ASCHAFFENBURG«

LUDWIG RICHTER. »DER WATZMANN«

KARL SPITZWEG. »DER WITWER«

ALBERT von KELLER. »FRAU DES KÜNSTLERS«

LENBACH. »BILDNIS EINER RUSSISCHEN FÜRSTIN«

Die „Neue Pinakothek" bietet zahlreiche auserlesene Dokumente dieser beiden Hauptströmungen des Jahrhunderts, der realistischen und der nazarenischen, dar und man sieht bewegt diese Zeugnisse einer Zeit, die glücklicher, einfacher, reiner denn eine im Zwiespalt von Wollen und Kraft zerrissen und vereinzelt kämpfende Gegenwart in demütiger Hingabe an Gott und die Natur, in gemeinschaftlicher Bemühung die Erfüllung ihrer Idealität suchte und fand. —

ZUR WERTUNG DER KUNSTGESCHICHTE.

Alle geschichtliche Betrachtung ist irgendwie Erklärung oder Verklärung der Gegenwart. Von einem prächtigen Grabmal sagte ein alter Philosoph, es sei ein Götzenbild des Lebens. Geschichte, d. h. Bericht und Legende von Vergangenem, ist meist ein Götzenbild der Gegenwart. Denn in der Geschichte ist das Tote nicht tot. Es ist durch Sterben übergegangen in eine dauerhaftere und sehr bewegte Art des Daseins. Jede Gegenwart läßt ihre Scheinwerfer in die langen, dunklen Gassen des Vergangenen spielen und hebt das ihr Willkommene in neues Licht und Leben. Geschichtliche Betrachtung und Wertsetzung ist fast immer in erster Linie Hilfskonstruktion zum Aufbau stürmisch gegenwärtiger Dinge. Um jede Gegenwart sammelt sich die ihr entsprechende Vergangenheit und hilft ihr leben. Denn auch die Welt der Geschichte ist eine erscheinende Welt, bezogen auf eine bestimmte Art des Erkennens und — Bedürfens.

Trifft dies schon auf die politische Geschichte zu, so noch deutlicher auf die Geschichte der Kunst und Dichtung. Jede neue Wendung der Gegenwartskunst begibt sich alsbald auf die

FR. OLIVIER. »BRUNNEN IN DER CAMPAGNA«

Ahnensuche. Jede neue Sehnsucht, die sich der Gegenwart bemächtigt, betätigt sich vor allem im Bereich der historischen Wertungen. Und so ist das Vergangene kein kühler, toter Statuensaal, in dem sich nichts begibt als das Fallen des Staubes, sondern hier herrscht ein emsiges Leben im Herbei- und Fortschaffen der Standbilder, begleitet oft von nicht geringem Lärm. Hier wächst und verwittert Ruhm, hier erglänzen und verbleichen Namen. Eines schönen Tages reißt man Greco herein in sehr gegenwärtige Kämpfe um eine neue malerische Form. Grünewald erlebt seine entscheidende Einreihung in das deutsche Pantheon. Ganze Kontinente und Archipele werden für die Kunstgeschichte entdeckt; nicht entdeckt wie Dinge, die vorher verborgen waren, sondern wie Dinge, die man wohl gesehen, aber innerlich nicht erkannt hatte. Das Kunstgewerbe, die Dichtung, die Musik liefern ganz dieselben Umwertungen historischer Werte. Oft erweist sich, daß das zeitlich uns sehr nahe Liegende toter ist als eine graue, kaum noch geahnte Vergangenheit. So daß man z. B. sagen kann, Ibsens „Nora" sei heute wesentlich veralteter als etwa die „Antigone" des Sophokles. Vieldeutig und Leben ausstrahlend steht so das Vergangene vor uns, immer bereit, sich finden oder verwerfen zu lassen von der ewigen Ahnensuche, auf die die Menschheit nie wird verzichten können. W. M.

GUSTAVE COURBET. ›DURCHGEHENDES PFERD‹
PHOT. HANFSTAENGL—MÜNCHEN.

F. VON RAYSKI. »REITERBILD«

VOM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN.

VON DR. WALTER GEORGI.

Es geschah irgendwo und irgendwann in einer Kunstausstellung. Es könnte sich ebensogut in Paris oder Berlin ereignet haben, wie es sich noch heute oder morgen wieder zutragen könnte. Ich stand vor einem jener Aquarelle Ferdinand Hodlers vom Genfer See, in denen Wasser und Gebirge in dem zarten Duft der Fernen zu einem lyrischen Gedicht von tiefster Wirkung verschmelzen. „Wir sind im vorigen Jahre auch am Genfer See gewesen", hörte ich da hinter mir die selbstbewußte Stimme einer Dame. Irgendwer antwortete. Man schwatzte über Ausflüge und Verpflegungsfragen. Was bedeutete ihnen die Seele eines Künstlers?

Kunstbanausen, nichts weiter und kein Grund zur Erregung, wird man mir vorhalten. Ich würde diesen Grundsatz auch niemals anfechten, wenn das Übel nicht tiefer sässe und es nur auf den Banausen beschränkt bliebe. Aber die Zahl der Laien, die trotz ehrlicher Kunstbegeisterung die Handschrift eines Kunstwerks nicht zu deuten verstehen und selbst die Zahl der Pseudokünstler, die eine eigene von zwingender Notwendigkeit geführte Handschrift nicht zu schreiben wissen, ist erschreckend groß. Man verwechselt am Kunstwerk stets Objekt mit Subjekt, Stilform mit Stil, die Außenhaut der sinnlichen Erscheinung mit dem schwer zugänglichen Inhalt. Es ist die letzte Konsequenz dieser Unbekümmertheit, wenn man sich vor einem Hodlerschen Aquarell lediglich seiner Sommerreise erinnert. Dann sinkt das Anschauen einer Bildergalerie lediglich zur Stufe des Durchblätterns eines Bilderbuchs, der Genuß einer Dichtung zum platten Zeitvertreib herab, um sich über eine leere Stunde hinwegzuhelfen. Man betastet mit der gleichen kindlichen Freude, mit der ein Zuluneger bunte Glasperlen befühlt, die schillernde Außenhaut der Dinge, ohne die treibenden Kräfte zu ahnen, die das Kunstwerk gestalten, oder sich gar mit ihnen auseinanderzusetzen.

Trotz aller Achtung, die man schlechthin dem Künstler und seinem Werk entgegenbringt, ist der Laie oft weit davon entfernt, über das Handwerkliche hinaus sich in die Seele des Künstlers einzufühlen. Daher auch die vielen taktlosen Entgleisungen sogenannter Kunstfreunde, die

JOSEF ANTON KOCH. »SCHMADRIBACH-FALL«

den empfindsamen Künstler, der sich nicht zu einer rücksichtslosen Ablehnung versteht, zwingen, sich wie in ein Schneckenhaus in sein Selbst zurückzuziehen und mit Geringschätzung jene abzuschütteln, die mit verständnisloser Bewunderung seine Werke umschwärmen. Alles Getue um ihn verletzt ihn wie eine Beleidigung. Er ist meist einsichtig genug, um die Kluft zwischen seinem eigenen Streben und der Erkenntnis seines Wollens auf der anderen Seite zu sehen. Darüber hilft dem wahrhaft Strebenden auch äußere Anerkennung und Erfolg nicht hinweg. Im Gegenteil, er geht mit Verachtung an ihm vorbei und jedes Lob wirkt ihm fast wie Mißachtung.

Dem echten Künstler ist sein Schaffen heilig. In seinem Werk sieht er meist nur den unvollkommenen Niederschlag seines Strebens. Das Ringen nach Vollkommenheit, das ihn über die Materie oder durch sie hindurch zur Fleischwerdung des Geistes führen soll. Darum ist das künstlerische Schaffen ein ewiger Kampf mit der Materie, sie zu überwinden und sie den geistigen Forderungen dienstbar zu machen. Sein gesteigertes Empfindungsleben wurzelt im Geistigen, sein tastendes Gefühl ordnet die Gesetze der Erscheinungen, ohne sich der Wage einer verstandesmäßigen Kritik zu bedienen. Nicht der Verstand, der künstlerische Impuls

JOHN CONSTABLE. »LANDSCHAFT BEI GEWITTERSTURM«

FERDINAND G. WALDMÜLLER. »DAMEN-BILDNIS«

MORITZ von SCHWIND. »DAMEN-BILDNIS«

ADOLF von MENZEL. »DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS«

VERLAG VON F. BRUCKMANN A.-G. — MÜNCHEN.

LORENZO QUAGLIO. »RATHAUS U. CAFÉ TAMBOSI«

schleudert das Wesen der Dinge an die Oberfläche mit dem Streben, ihre ursprüngliche Gesetzmäßigkeit rein zu erhalten. Das sind die schwersten und gefährlichsten Phasen des künstlerischen Gebärens. Das ist der Augenblick, der über die Vollkommenheit des Kunstwerks entscheidet. Jene Stunde, die oft zur Verzweiflung führt, wenn die Einheit des gefühlsmäßig Geschauten mit dem vollendeten Bau nicht übereinstimmt, jene Stunde, in der die Ergriffenheit wie einst bei Kleist nach der Vollendung der Penthesilea die erkämpfte Harmonie der inneren und äußeren Gesetze in ihrer Offenbarung durch das Kunstwerk verkündet. Der echte Künstler wird hier zum überzeugten Priester seiner Religion, die in dem tiefsten religiösen Urgrund alles Seins verankert ist. Sein Schaffen ist ihm Mission, sein Vollbringen ein gottgefälliges Opfer. Darum ist es ihm heilig. Es ist die Probe auf die Ehrlichkeit seiner Überzeugung. Ohne diese Religiosität ist seine Kunst ein Spiel, Handwerk oder Posse.

Den Meisten erscheint das Kunstwerk als Nachahmung und Wiedergabe des Objekts. Dem wahrhaften Künstler ist es Neuschaffen in einem schöpferischen Prozeß unter dem Zwang treibender Kräfte, die er nur zum Teil beherrscht und auf deren Entfesselung er keinen Einfluß hat. Diesen Kräften steht der Laie oft mit einem naiven Unverständnis gegenüber. Ihre Intensität ist das Wertmaß der künstlerischen Persönlichkeit. Niemals der äußere Erfolg und die Sympathie der Menge. Sie wird meist am Kunstwerk als dem dargestellten Objekt oder an einer bemerkenswerten Technik kleben bleiben, sie wird es beschauen, ohne im Grunde mehr als einen äußeren Eindruck mit nach Hause zu nehmen. Wer die gestaltenden Kräfte nicht fühlt und erlebt, wird unbereichert seinen Weg gehen; das Kunstwerk hat in diesem Falle seine künstlerische und kulturelle Aufgabe verfehlt. Wie die im Gestalten treibenden Kräfte den Künstler mit sich fortreißen und ihn im Werk über sich selbst hinaustragen, so erlöst das vollendete Werk auch den auf das künstlerische Erleben eingestellten Genießenden aus seiner Enge und reicht ihm einen neuen Stein zum eigenen Aufbau. Fehlt ihm aber die Fähigkeit oder die Muße des Einfühlens, so wird er sich vor einem Kunstwerk nur seiner eigenen Schranken erinnern. Dann wird ihm vor Hodlers Aquarell vom Genfer See die Sommerfrische immer die Hauptsache bleiben.

DEUTSCHE SCHULE UM 1870. »KINDER-BILDNIS«

ARCHITEKT Dr. JOSEF FRANK. »ARBEITER-KOLONIE IN ORTMANN«

ARCHITEKT DR. J. FRANK. »KOLONIE IN ORTMANN.

DIE ARBEITER-KOLONIE IN ORTMANN.

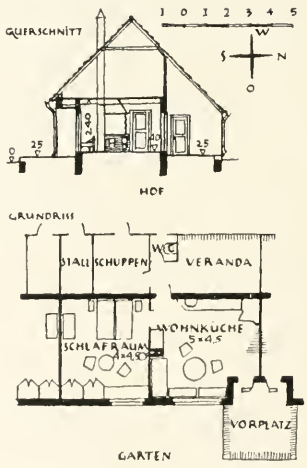
Der Bau der Arbeiterkolonie in Ortmann wurde im Jahr 1919 begonnen. Die hier abgebildeten Häuser stellen die kleinste Type dar und wollen keineswegs für das zukünftige Ideal einer Arbeiterwohnung gelten, sondern sind aus den Bedürfnissen ihrer Zeit unter großen Schwierigkeiten entstanden, den Verhältnissen ihrer Bewohner entsprechend. Ein Haus besteht aus einer Wohnküche und einem Schlafzimmer, sowie allen Nebenräumen, die zur Bewirtschaftung des Hauses und des Gartens notwendig sind. Es ist noch möglich, in das Dach einen kleinen Schlafraum einzubauen.

Die Anlage des Hauses ist aus den Erwägungen entstanden, daß das Bewirtschaften von zwei Stockwerken wesentlich umständlicher ist als das eines Erdgeschosses, namentlich, wenn oben nur ein einziges Zimmer sich befindet. Auch waren die Baukosten für das ebenerdige Haus, — da der Baugrund im Vergleich zum Gartengrund nicht sehr groß ist, — nicht viel höher. Das hat sich seither allerdings durch die ungleichmäßige Erhöhung der Kosten der Baumaterialien geändert, weshalb die neuen Häuser hauptsächlich als Stockwerkhäuser gebaut werden. Das Ausbauen des Dachgeschosses zu Wohnräumen war wegen der schlechten Qualität der vorhandenen Isolierungsmittel nicht zu empfehlen. Die ganze Anordnung der Räume und der Einrichtung soll es ermöglichen, mit möglichst wenig Mühe Ordnung zu halten, weshalb sehr viel Schränke eingebaut sind. Die übrigen Möbel sind nur das Notwendigste, den bescheidenen Ansprüchen der Bewohner angepaßt. Der fortschreitende Bau der Kolonie soll, wenn es möglich sein wird, die Wohnkultur immer mehr fördern und den in diesem Sinn wachsenden Bedürfnissen den Weg weisen.

Die Häuser sind aus Hohlbeton gebaut, der sich, da Schotter, Schlacke und Sand vorhanden sind, als sehr geeignet erwiesen hat und in seiner Wirkung Ziegelbauten nicht nachsteht. Nach mehreren Versuchen wurde die von Ingenieur Felix Adutt in Wien erfundene Bauweise gewählt. Es ist dies ein monolithisches System, nach welchem das ganze Haus in einem Stück gestampft wird. Die Mauern sind 26 cm stark und enthalten einen 14 cm starken Hohlraum, der sie genügend isolierend macht. Die Schalung und die Kerne für die Hohlräume sind aus Formstücken und werden nach Fertigstellung einer Schicht sofort wieder verwendet, was eine

ARCHITEKT DR. JOS. FRANK—WIEN. »WOHNKÜCHE EINES ARBEITERHAUSES«

sehr schnelle Ausführung des Baus ermöglicht. Die Zimmerdecken sind teilweise aus Beton und teilweise aus Holz mit sichtbar gelassenen Balken bei einer lichten Höhe von 240 cm, doch sind die ersteren vorzuziehen, weil sie keinen Schlupfwinkel für Ungeziefer bilden. Türen und Fenster sind nicht gestrichen, sondern mit Karbolineum imprägniert. Das Dach ist mit Biberschwanz-Ziegeln eingedeckt, die Fassaden mit verschiedenen Erdfarben gestrichen. — Die Kolonie gruppiert sich um einen Hauptplatz, um welchen alle gemeinsam zu verwendenden Gebäude liegen wer-



ARCHITEKT DR. JOSEF FRANK—WIEN.

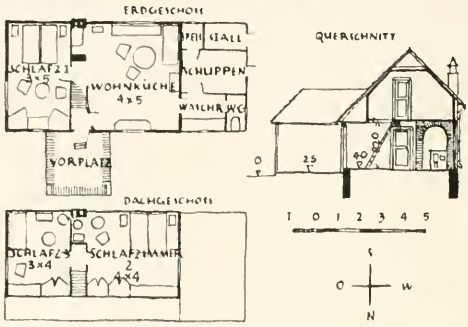
den, wie Bad, Schule, Gasthof, Versammlungs-Haus usw. Es sind fast durchwegs Reihenhäuser vorgesehen, die nach zwei rechtwinkelig zu einander stehenden Richtungen liegen. Da wegen des starken Westwindes eine Orientierung nach dieser Himmelsrichtung vermieden werden mußte, so liegen die Wohnräume der einen Gruppe nur nach Osten und die Nebenräumen nach Westen, während die Wohnungen der anderen sowohl nach Norden als auch nach Süden Räume haben. Jedes Haus hat einen vor ihm liegenden Garten, deren Anlage von Gartenarchitekt Albert Esch ausgeführt

ARCHITEKT DR. JOSEF FRANK– WIEN. »AUS EINER ARBEITER-WOHNKÜCHE«

ENTWURF:
DR. J. FRANK.

»AUS EINEM
SCHLAFZIMMER«

wurde. Die Wege sind fast durchwegs 3 Meter breit bis auf eine größere Hauptstraße, die die Fabriksanlage mit dem naheliegenden Ort Pernitz verbindet. DR. JOSEF FRANK.



ARCHITEKT DR. JOSEF FRANK—WIEN.

Wenn es wahr ist, daß das schöne Heim nicht nur eine Auswirkung, sondern auch eine Quelle geistiger Verfeinerung ist, dann gehört die Frage der Wohnung in den Rahmen der Volksbildungs-Bestrebungen. Eine wilde, rohe Umgebung drückt auf die Dauer selbst den entwickelten Geist herab. Das steht fest. Vielleicht ist auch das Gegenteil wahr, daß nämlich eine gepflegte Häuslichkeit auf die Dauer auch den niederen Geist hebt.

ARCHITEKT DR. J. FRANK IN WIEN.

AUS DER »WOHNKÜCHE EINES HAUSES DER ARBEITER-KOLONIE IN ORTMANN«

STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE ZU HAMBURG.

WEBEREIEN AUS DEN UNTERRICHTS-WERKSTÄTTEN PAUL HELMS UND MARIA BRINCKMANN.

ENTWURF: FR. BEHNCKE. WERKSTATT MARIA BRINCKMANN. »GEWEBTER WANDBEHANG«

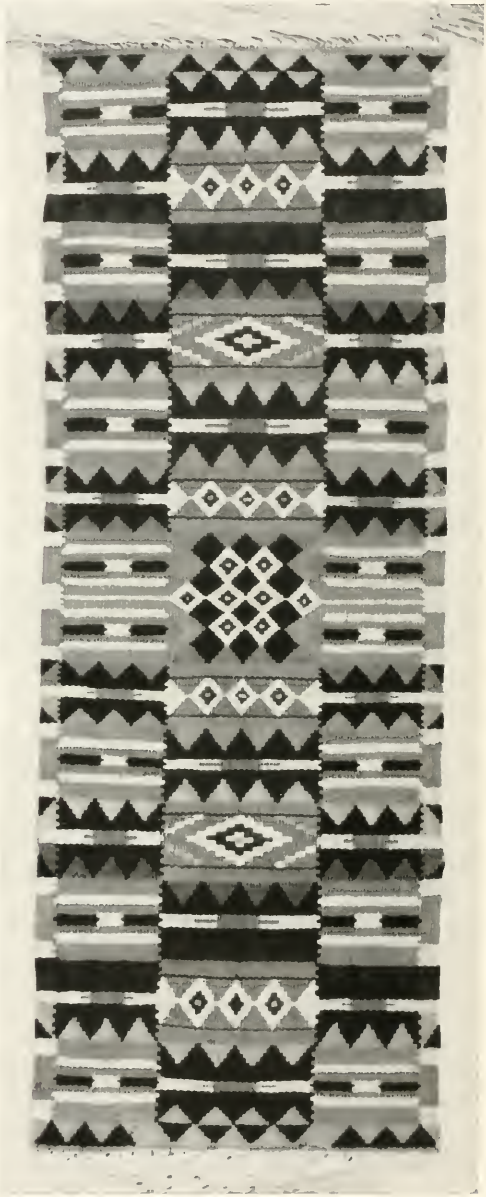
TEXTILE ARBEITEN DER HAMBURGER KUNSTGEWERBESCHULE.

In dem künstlerischen Ringen nach einem neuen Stil, der einmal wieder den Gedanken der organischen Einheit in sich tragen muß, ist das Ausgehen von der Technik und die Entwicklung der künstlerischen Form aus der Technik heraus die vornehmste Note des heutigen Kunstgewerbes. Die Gegenwart unterscheidet sich grundsätzlich von den großen Epochen der vergangenen historischen Stilgruppen dadurch, daß sie in dieser Wegrichtung einem Materialstil zusteuert, der in der Gotik oder im Barock nur eine ganz untergeordnete Rolle spielte.

Das naturwissenschaftliche neunzehnte Jahrhundert hat den Gedanken der Kausalität aufgestellt, und diese Frage nach dem ursächlichen Zusammenhang ist es, die uns gegenwärtig durchaus beherrscht. Künstlerisch führt sie dazu, zu untersuchen, welche formalen Möglichkeiten in dem Material und seiner technischen Behandlung stecken und welche Grenzen hier von vornherein gezogen sind. Bei der Trennung von entwerfendem und ausführendem Künstler resultiert hier eine starke Rückwirkung des letzteren auf den ersteren.

Die Arbeiten der Hamburger Kunstgewerbeschule aus den textilen Klassen von Fräulein Maria Brinckmann und Frl. Gertrud Zschorsch in ihrer gemeinsamen Arbeit mit der entwerfenden Klasse von Herrn Paul Helms sind für diesen Gedanken des Materialstils als Ausfluß des Kausalbegriffs charakteristische Beispiele, die sich dem künstlerischen Ringen unserer Zeit einordnen. — Fritz Behncke kommt in seinen zwei springenden Pferden (Abb. S. 313), die als Webteppich ausgeführt sind, zu einer starken Bildwirkung, wobei es bei der technischen Ausführung an manchen Stellen zu einer Vergewaltigung des Entwurfes kam. Die volle Auswertung des Entwurfes scheiterte an der Technik, weil der Entwurf nicht aus dem Material heraus geboren wurde, sondern aus dem künstlerischen Drang ein Gemälde zu schaffen.

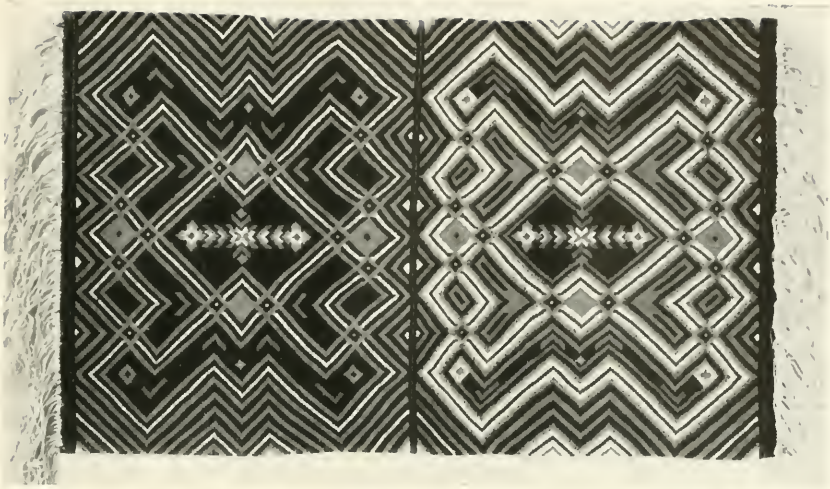
Paul Helms verwirft jede Bildwirkung. Nichts ist daher für ihn charakteristischer, als daß



WERKSTÄTTEN PAUL HELMS · MARIA BRINCKMANN. »HANDWEBEREI«

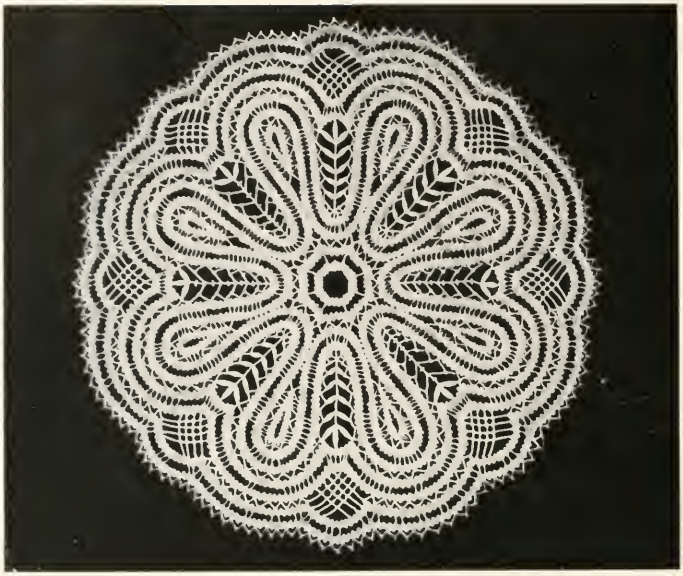
er jede Beziehung zur französisch-niederländischen Gobelin-Industrie, die im übrigen ein typisches Beispiel jener organischen Einheit ist, die den Gedanken an einen Materialstil nicht aufkommen läßt, verwirft. Die Begrenzung und Bescheidung muß aus dem Werkstoff heraus erzeugt werden. Kette und Schuß müssen daher die formalen Grundlagen der künstlerischen Wirkung werden, die feste Verbindung der Farbgrenzen wird als Verzahnung ein ornamentaler Faktor und die Kette bleibt im allgemeinen als Fransen wie bei den orientalischen Teppichen bestehen ebenfalls aus dem Gedanken des Materials heraus.

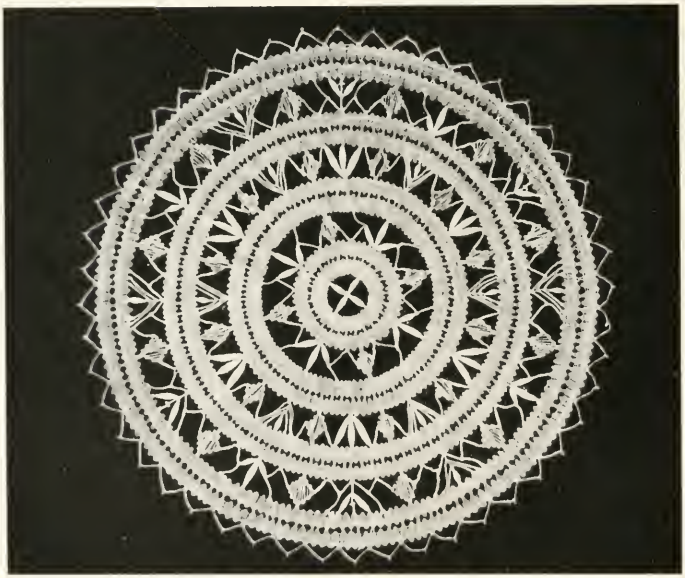
Helms konnte diese künstlerische Auswertung des Materials bei peruanischen Webereien auch bei hellenistischen Webereien finden, er fand sie bei den Bildteppichen jener norwegischen Volksindustrie, die besonders im 17. Jahrhundert, ohne Zweifel ursprünglich an die Niederlande anknüpfend und auch mit den holsteinischen Erzeugnissen verwandt, blühte, und deren Arbeiten Kirche und Haus in Norwegen zierte. Die steife, eckige Stilisierung, die durch die gegebene rechtwinklige Kreuzung der dicken Kett- und Schußfäden bedingt ist, wird zum volkskundlichen Grundton dieser Bildteppiche. Helms überträgt diese Wirkung auf die Arbeitsgemeinschaft der Brinckmannschen Werkstatt. Ein wundervoller Wandbehang mit den 12 Tieren in quadratischen Feldern ist in seinen Einzelheiten eine starre Linienführung von Kette und Schuß, die die Stilisierung der Einzelwesen bedingt, während der Hirsch auf dem Kissenbezug (Abb. S. 312) fast wie eine Komposition auf den technisch so wesentlichen Faktor der Verzahnung, d. h. des abwechselnden Überspringens der einzelnen farbigen Schußfäden über die begrenzenden Ketten, wirkt. — In der Klöppelspitze (Abb. S. 316–317) der Arbeitsgemeinschaft Zschorsch sind technisch größere Freiheiten gegeben als am Webstuhl, aber der Arbeitsgang ist bei beiden Gebieten derselbe. Die Arbeit geschieht aus dem Gedanken der Gemeinschaft



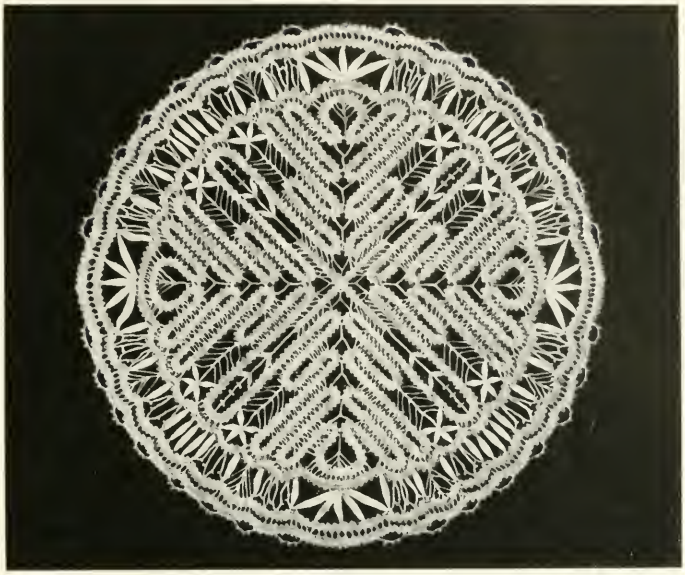
WERKSTÄTTEN PAUL HELMS • MARIA BRINCKMANN. »HANDGEWEBTER WANDBEHANG«

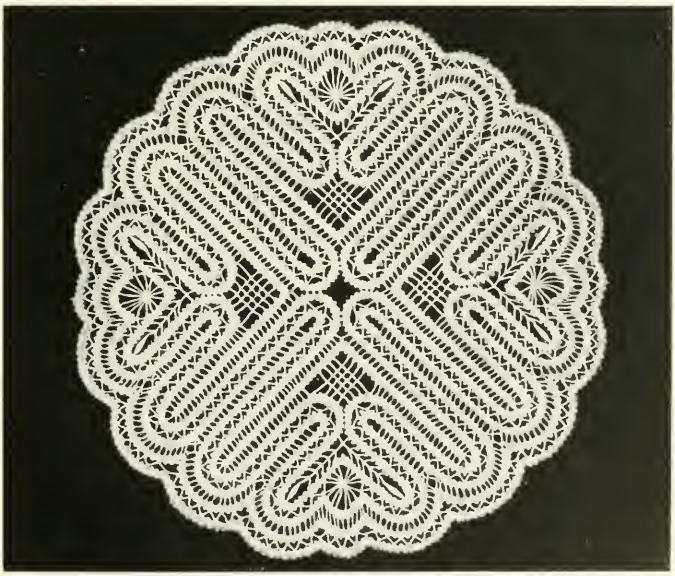
WERKSTÄTTEN PAUL HELMS • MARIA BRINCKMANN. »HANDWEBEREI«





WERKSTÄTTEN PAUL HELMS · GERTRUD ZSCHORSCH. »GEKLÖPPELTE DECKCHEN«

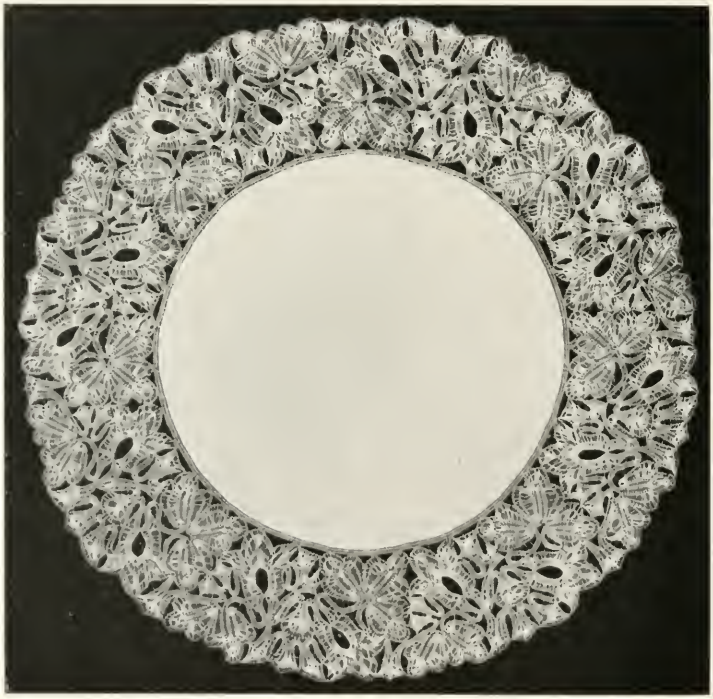




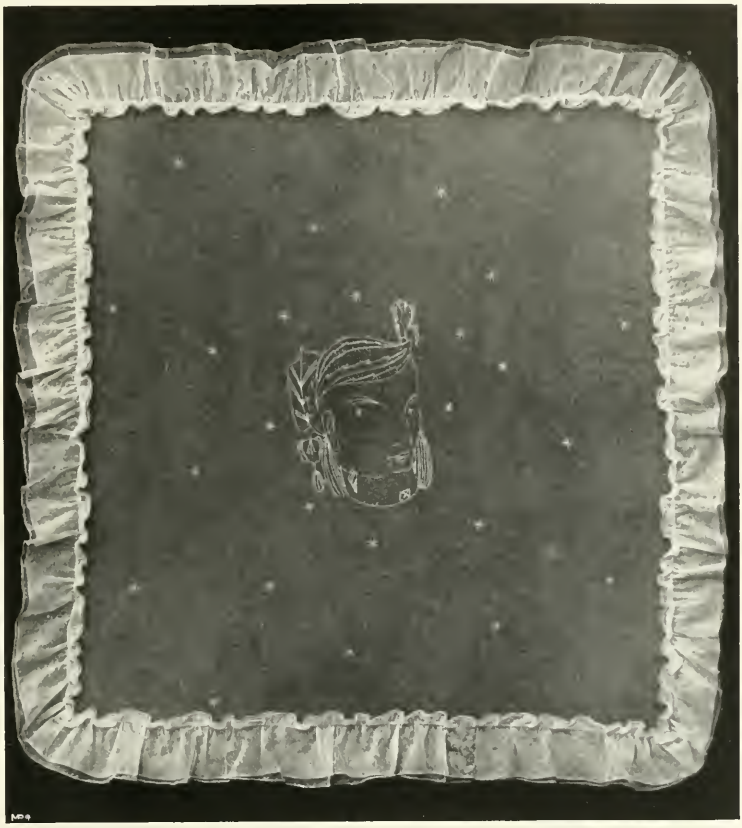
WERKSTÄTTEN PAUL HELMS • GERTRUD ZSCHORSCH. »GEKLÖPPELTE DECKCHEN«

heraus, jenes demokratischen Prinzips, das die höchste Ausbildung der Persönlichkeit verlangt, aber das dann unerbittlich die Forderung stellt, als Persönlichkeit unterzutauchen innerhalb der Arbeitsgemeinschaft, d. h. innerhalb einer festgesetzten Grenze das bestmögliche zu schaffen. Das ist ein Verlangen, das jede hohe Kunst gestellt hat, das hat aber auch ebensogut jede echte Volkskunst — denken wir nur an die vierländer Bauernkunst — erstrebt. Es klingt uns heute nach dem Individualismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie neu, aber daß dieser Weg wieder beschritten wird berechtigt uns zu großen Hoffnungen für die Zukunft.

Die Hamburger Kunstgewerbeschule macht in dieser Hinsicht wie so manche andere Anstalt einen Wandlungsprozeß durch. Die Arbeitsgemeinschaften von Brinckmann, Zschorsch und Helms sind auf diesem Gedanken aufgebaut, sie sind schon miteinander verwachsen. Schüler und Lehrer stehen nebeneinander, sie sind gemeinsam beteiligt an der Arbeit, es hat nicht einer entworfen und einer ausgeführt, sondern wer entworfen hat kann auch ausführen, denn die vollkommene Beherrschung der Technik ist die Grundbedingung für den Entwerfer. Aber schon der Entwurf ist eine Gemeinschaftsarbeit, in der das Mischen der Farben ein Anteil bedeutet. Die Ausführung liegt in den Händen mehrerer, der Einkauf des Materials wird gemeinsam besorgt, die Kalkulation mit Unkosten und Arbeitszeit wird für den Verkauf der Arbeiten berechnet, so wird aus der künstlerischen Arbeitsgemeinschaft daneben auch eine wirtschaftliche: die praktische Beziehung zu Ausstellungen — im eigenen Hause oder auswärts — Beteiligung an Messen (Leipzig) wird angeknüpft. Es ist klar, daß dieser große Gemeinschaftskomplex anregend und befruchtend wirken muß. Manches ist noch erst in den Anfängen, aber der Weg ist doch schon vorgeschrieben, da er mit dazu beiträgt, die Kunstgewerbeschule über die wirtschaftlichen Nöte unserer Zeit hinwegzuhelfen. . . ALFRED ROHDE.



WERKSTATT GERTRUT ZSCHORSCH. ENTWURF: KLASSE CZESCHKA. »DECKCHEN MIT ELÖPPELRAND«



DAGOBERT PECHE—WIEN. »DECKCHEN IN TÜLLSTICKEREI«

KUNST UND WIRTSCHAFT.

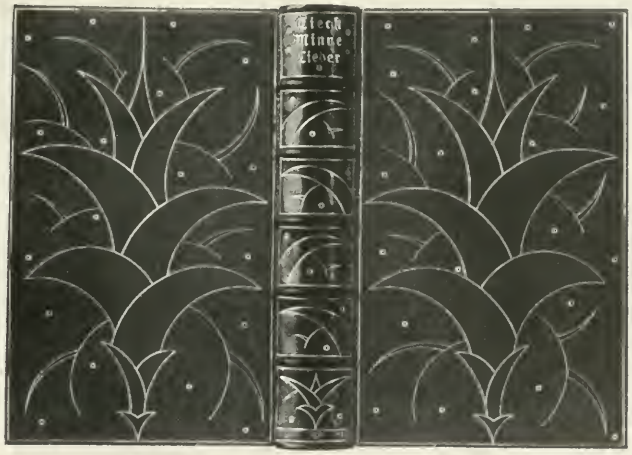
Die letzte Vergangenheit brachte eine einseitige Auffassung der Kunst und des künstlerischen Schaffens. Wer die Kultur nur als oberste Spitze einer Pyramide anerkannte auf der breiten Basis der wirtschaftlichen Ordnung, dem war Kunst eine geistige Technik. Das Handgelenk, von dem Max Liebermann so viel spricht, wird ausschlaggebend. Aus solcher Einstellung leitet sich folgerichtig die Überschätzung des Formalen her. Die Kunst wurde für die Meisten, selbst für Künstler, die ihre eigene Degradierung in seltsamer Befangenheit nicht empfanden, ein reines Formproblem. So bei Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form". Marées scheiterte daran. Er konnte seine reiche seelische Verfassung mit abstrakten Formforderungen nicht in Einklang bringen. Die junge Künstlergeneration wehrte sich mit Recht gegen diese Knebelung. Sie suchte den Zusammenhang mit der lebendigen Gegenwart und schlug sich zum Gegenteil, zur Überschätzung des Stofflichen. Sie glaubte die Kunst zu befruchten, indem sie die Kämpfe und Streitfragen des Alltags in sie hineintrug. Doch auch diese Künstler standen gerade in der Art der Betonung ihrer Kampffront in den gleichen Gebundenheiten. Auch sie glaubten durch wirtschaftliche Wandlung die Kunst umzubauen, weil sie ihnen die

späteste, letzte Folge des Wirtschaftlichen dünkte. Ihnen erschien jedes Wissen als Belastung, auf sie geht die Verachtung der Wissenschaft zurück. Doch man legte der Wissenschaft einen Mangel der Wissenschaftler zur Last. Weil diese den Zusammenhang mit dem Leben verloren hatten, fehlen der Wissenschaft nie diese Zusammenhänge. Wissen braucht nicht Belastung mit Unorganischem zu bedeuten. Wissenschaft ist eine lebendige Arbeit an den Dingen und über den Dingen. Ohne die scheinbar so lebensabgewandte Mathematik mit ihren Abstraktionen gibt es keinen technischen Fortschritt. Lebendige Arbeit schafft Kräfte. Wenn wir die Einstellung umlenken, und in Kunst und Wissenschaft nicht reine Blüten über dem trüben Tümpel des Wirtschaftlichen sehen, sondern begreifen, daß alles Hand in Hand geht, daß Kunst und Wissenschaft das Antlitz einer Epoche offenbaren, dann gibt es für die Kunst nicht mehr stoffliche Fragen, keine reinen Formprobleme. Es ist Aufgabe der Kunst, geformt, dadurch verklärt, einer Zeit den Spiegel vorzuhalten. Je verworrener eine Gegenwart um so unklarer dieses Spiegelbild. Aber Zerrissenheit und Geschlossenheit selbst sind Formen, sind Ausdruck. Darum führt jede aus der Vergangenheit abgeleitete Formforderung nur zur Verkennung der Aufgabe. Niemand kann aus seiner Zeit. Gerade die Stärke der Eindrücke des Geschehens ist zeitbedingt, und von ihr hängt vor allem der künstlerische Ausdruck ab. Fühlt der Künstler sich als dienendes Glied in der Kette des Geschehens, dann macht er selbst Geschichte. Indem er einem Ewigen dient, gibt sein Werk Ewiges. Es trägt auf seinen Zügen eingegraben die Runen der Zeit des Künstlers lesbar für alle Zeit. . . . . DR. R. C.

DAGOBERT PECHE—WIEN. »SILBERSCHALE« WIENER WERKSTÄTTE.

FRANZ WEISSE-HAMBURG.

Bücher sind geladene Geistes-Batterien, geheimnisvolle Kraftquellen, die Strahlen des Lebens aussenden; sie wirken schon durch die Tatsache, daß sie da sind! Die Möglichkeit, sie immer zur Hand zu haben, gibt schon ein Gefühl der Beruhigung und der Befriedigung. Und nun erst, wenn man sie öffnet: Tore zu anderen Welten sind ihre Deckel, wenige Blicke auf die ausgesäten Zauberzeichen, und wir sind entrückt in ein duftiges Jenseits: Länder, Städte, Häuser, Herzen tun sich auf, ungekannte Freuden und Leiden offenbaren sich uns, Beziehungen spinnen sich an, man wird aus Einem zu Vielen, zu Allem, man fühlt und leidet tausend Zusammenhänge und wird zu den seligsten Lösungen geführt. . . . . KUNO v. HARDENBERG.



FRANZ WEISSE. »EINBÄNDE, MAROQUIN MIT HANDVERGOLDUNG«

ENTWURF: DAGOBERT PECHE—WIEN. »TÜLLSTICKEREI« WIENER WERKSTÄTTE.

VON DER NADELKUNST.

Die vornehmste unter den Nutzkünsten ist die Kunst der Nadel... Da gibt es kein widerspenstiges Material mit Gewalt oder Lärm zu bezwingen. Da kommt es nur auf weises Walten der geistigen Kräfte an, auf geschickte, anmutige Arbeit der Hände, die sich nur mit feinen, glänzenden Instrumenten bewehren. Fließende Tülle, schimmernde Seidenstoffe, warme, weiche Wollfäden und tausend reizvolle Farben, die von einer Blumenwiese geschöpft scheinen — das ist das Material. Und ebenso vornehm ist der Dienst, zu dem die Erzeugnisse der Nadelkünste bestimmt sind: Schmuck, Veredelung eines Stoffes, eines Frauenkleides, Anregung des Gemüts, Belebung eines Wohnraumes, eines Möbels, eines Tisches. Also echt weibliche Wirkungen, verwandt dem, was der Dichter als Auswirken fraulichen Schaffens preist: „Sie flechten und weben — himmlische Rosen ins irdische Leben!" .... Nicht genug kann gerade zarten Frauennaturen, die in den Lebenskampf gezwungen werden, die Mitarbeit an all dem Schönen, das die Nadelkünste hervorbringen, ans Herz gelegt werden. Sie arbeiten dadurch mit an dem großen Bemühen, in das schließlich jede kulturelle Einzelarbeit münden soll: an der Hebung des Geschmacks, an der Veredlung des Volkes. . . . . HANNAH MUTH.

ADOLF BEHRMANN—BERLIN. »ENTWÜRFE FÜR TEEKANNEN«

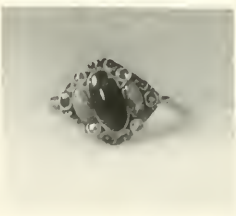
ZIERSTÜCKE UND RINGE VON CARL BERTHOLD.

Die von echt handwerklichem Geist getragene Schmuck-Kunst des Hanauer Meisters Carl Berthold baut sich klar und zielbewußt aus. Es ist ein Zurückgehen auf alte Werkstatt-Gesinnung, zugleich aber ein entschiedenes Vordringen auf den Wegen neuester Notwendigkeiten und gegenwärtigster Form. Man hat mit Recht gesagt, daß alles künstlerische und geistige Fortschreiten nichts anderes sei als ein Aktualisieren, d. i. ein Verlebendigen der guten Vergangenheit. Die ewigen, die immer gültigen Dinge in Kunst und Geist hat die Menschheit vorlängst gefunden. Es kommt nur darauf an, dieses Ewige immer von den besonderen Zeitvoraussetzungen her wieder lebendig zu machen. Alle Kultur (durchgreifende Lebensformung) wird ein Aktualisieren der Antike sein. Alles künstlerische Fortschreiten wird immer nur heißen können: neuer Durchbruch zum Alten, d. h. zum Ewigen, das unter unseren Vorvätern schon lebendig war. So will das verstanden werden, was hier über Carl Bertholds Zurückgreifen auf alte Handwerks-Gesinnung gesagt wurde. Es gibt vielleicht gerade auf dem Gebiet der freien, blumenhaften Zierstücke, deren eines hier gezeigt wird, elegantere, geschmücktere Dinge. Aber Carl Berthold wird von keinem überboten in der Handhaftigkeit seiner einschlägigen Arbeiten, im unmittelbaren Verkehr der feinen Werkzeuge mit den feinen Materialien, in der herzhaften Lust am Spielen und Auswirken der Phantasie. Dieses Zierstück „bedeutet" nichts, es ahmt keine in der Natur vorhandene Form nach. Es ist ein Aufsteigen, ein wechselseitiges Durchschlingen, ein Zittern und Glitzern von gewölbten Metallflächen, Ketten und Spiralen; dem Hauptwesen nach blumenhaft, aber im Ganzen doch nur ein ornamentales Ausleben von Silber, Gold und Email. Es ist so dennoch etwas Organisches darin. Man sieht an Pflanzen, daß sie ihre Blätter der Sonne wie Hände entgegenstrecken, um möglichst viel von ihrem Licht zu saugen. So streckt auch hier das Gold dem Lichte Schimmerflächen hin, damit es ihm reich und vielfältig begegnet. Freundlich zwecklos, nur eben „schön", so mag das in der Vitrine stehen und das Auge erfreuen. Schwarzes Email, dunkelgrünes Email, Mondsteine, Karneole, Diamanten, Perldrähte begegnen sich auf den Ringen, auf denen das Ornament seine neuen, oft sehr eigenartigen Wege sucht. . . . . H. R.

CARL BERTHOLD—HANAU. »WUNDERBLUME« SILBERVERG.

CARL BERTHOLD.

RING MIT STEINEN U. EMAIL.



RING MIT EMAIL.

KUNSTVERSTÄNDNIS.

MARIE VON BUNSEN.

Ich habe solche Sehnsucht "Inach den Uffizien!" Häufig ertönt diese gefühlvolle Klage und erweist sich als überaus kleidsam; zwischen den Worten klingt Weltbeschlagenheit und eingehende Liebe zur Kunst. Ermittelt man, wie oft die Seufzenden, seitdem Italien ihnen verschlossen wurde, die heimischen, die ihnen offenstehenden Museen besucht haben, dann ändert sich das Bild. Sonderbarerweise halten die meisten Gebildeten es für ihre Pflicht, sowie sie die Landesgrenze überschreiten, ganz gewissenhaft alle Kunstsammlungen zu besuchen; im normalen Alltagsleben dagegen fehlt dieses Bedürfnis. „Leider kommt man ja nicht dazu", so heißt es, aber zu minderwertigen und flachen Zerstreuungen langt meistens die Zeit.

Im bemerkenswerten Gegensatz steht recht oft die Vielgereistheit und das Kunstverständnis; da ich mich zweifellos zu den Weltreisenden rechnen kann, darf ich das aussprechen. Hingegen habe ich oft in kleinen Provinzmuseen anspruchslose, fein beobachtende, regen Anteil nehmende Mitbesucher gefunden. Oft gerieten wir ins Gespräch, man hatte aufeinander geachtet. Meistenteils holten wir Büchelchen hervor und machten uns Notizen. Dies gilt für bedauerlich pedantisch und gibt Anstoß; „es kommt", so meint man, „doch nur auf die Anschauung, auf den unmittelbaren Genuß an, wozu philiströses Geschreibe!" Wohl dem, der sich unbedingt auf seine Augeneindrücke verlassen kann; tatsächlich kenne ich jedoch keinen wirklichen Kunstkenner, keinen wirklichen Kunstliebhaber, der nicht sein Gedächtnis unterstützt, der nicht seine Eindrücke gern durch einige niedergeschriebene zusammenfassende Worte straffer gestaltet. Dem suchenden Kunstfreunde bieten selbst die Museen kleiner Städte vieles; sie haben zwar keine Wunderwerke aufzuweisen, wohl aber oft Anziehendes, Aufschlußgebendes zweiter Meister, und vor allem steht gut ausgewählter Lernstoff zu Gebot. „Lernstoff" klingt nüchtern und dürr, aber diese kunstgeschichtlichen Bücher und Mappen sind kunsthungrigen Seelen kostbare ja verklärte Geschenke. Sie ziehen die Schleier hinweg, mit sanfter Hand führen sie den Neuling dem Tempel entgegen, sie öffnen ihm das Tor und er steht im Vorhof. Auch nur im Vorhof zu stehen, bedeutet vor Anderen beglückt zu sein, vor

RING MIT EMAIL.

CARL BERTHOLD—HANAU. RINGE MIT EMAIL.

Anderen berufen zu werden. Sie überschätzen nicht die erklommene Stufe, bescheiden bleiben sie sich ihrer Unzulänglichkeit bewußt, Licht hat jedoch bereits ihre Alltagswelt vergoldet, sie wissen, daß ihnen Großes bevorsteht, daß bis an ihr Lebensende steigende Freuden ihrer warten. Kurz beschränkt ist ihr Dasein, unerschöpflich ist das leuchtende Schatzhaus der Kunst.

Ich habe schöne Seelen vom Land oder aus dumpfester Kleinstadt gekannt, die nur vermittelst ihres Springers, ihres Woermanns oder eines anderen erprobten Führers sich eine nicht verächtliche Grundlage erworben hatten; waren ihnen auch nicht die letzten Wert- und Unwertschätzungen etwa von Valesquez und dem Greco, dem Giotto und Duccio offenbar. Sie hielten sich (vielleicht in Verbindung mit anderen) eine einzige Kunstzeitschrift; die kannten und liebten sie, auf diese griffen sie oft und gern zurück, diese gab ihnen Anregung zu kleinen Sonderliebhabereien etwa auf dem Gebiet der Porzellane, der Gläser oder der Spitzen. Nur auf diese Lehrer gestützt, standen sie jetzt im Vorhof des Tempels, diese Grundlage befähigte sie mit offenkundigem Nutzen, mit erfreulichem Erfassen, das auf ihren seltenen Reisen Gebotene aufzunehmen und innerlich sich anzueignen.

Vergessen wir es nicht, wir haben keinen Louvre, keine National Gallery — British Museum, aber im ganzen Reich verstreut haben wir Museen mit viel beneideten Herrlichkeiten, mit erlesenen Schätzen. Fast alle führenden Schulen sind gut vertreten. Die Lücke der ostasiatischen Kunst ist auch in den übrigen europäischen Kulturländern anzutreffen; in der letzten Zeit, viel zu spät, versucht man dem Westen diese asiatische Welt zu erschließen. Aber selbst dieser Welt kann man an der Hand der vorliegenden Beispiele, der Veröffentlichungen näher treten. Die Hilfsmittel der öffentlichen Bibliotheken stehen zur Verfügung, aber wie schlecht wissen die meisten Gebildeten in diesen Bescheid, wie selten erbitten sie sich von den dort beamteten Kennern die immer bereitwillig erteilten Aufschlüsse.

Hingegen werden die Direktoren und Assistenten der großen Museen mit erstaunlicher Unbefangenheit, man darf schon sagen mit merkwürdiger Dreistigkeit von Reisenden in Anspruch genommen. Jene beschränkte Fürstin erbittet sich einen Brief an Bode, darunter tut sie es nicht; jene elegante oberflächliche Gattin des millionenschweren Bankdirektors erwartet, daß Wölflin sie persönlich herumführt. Aber auch in anspruchsloseren Kreisen versucht man mit allen Mitteln eine persönliche Empfehlung zu ergattern, das gehört nun einmal zu dem Reiseprogramm, das wird nachher beim Nachmittagtee selbstgefällig mit aufgeführt. Diese heimgesuchten Kunstgelehrten mögen einen Rat von mir annehmen; innerhalb der ersten drei Minuten ergründe man das Verhältnis dieser Eindringlinge zu ihren heimatlichen Sammlungen; ist das Ergebnis unbefriedigend, lasse man sich in kürzester Frist vom Büro aus „in Geschäftssachen" abberufen, wissen die Besucher hingegen gut bei sich zuhause Bescheid, so gönne man ihnen die Anregung dieser Erklärungen und Erläuterungen aus berufenstem Mund. Sie haben diese Gunst verdient, sie werden sie dankbaren Herzens zu würdigen wissen, bei ihnen ist jener Humusboden vorbereitet, auf dem eine der kostbaren Blüten des Daseins, das Kunstverständnis erwächst.

RENI SCHASCHL. WIENER WERKST.
»ELFENBEIN-ANHÄNGER«

Wie in der Menschheit, so liegt auch in jedem einzelnen Menschen beides: die Anerkennung des Wirklichen und die Sehnsucht nach der vorgestellten höheren Welt. . . Wir alle denken uns aus, wie Menschen und Dinge eigentlich sein sollten; der Künstler aber steht beständig vor der Frage, ob er das Wirkliche nachbilden soll oder dessen Erhöhung. W. BODE.

ARCHITEKT B. KORNOWSKI—LANDSBERG.

N
3
D4
Bd.48

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY